البعد السياسى التحريضى
في نصوص السيد حافظ المسرحية

ايمان خـالـد مـهـدي عمران

رسالة الماجستير في الفنون المسرحية

بإشراف

أ. م. د. نـورس محـمـد غـازي

جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية

جمهورية العراق

الطبعة الأولى ٢٠٢٢

الكتاب : البعد السياسى التحريضى في نصوص السيد حافظ المسرحية
الكاتب : د. ايمان خالد مهدي عمران – اشراف أ.م.د. نورس محمد غازي – جامعة بابل
الناشر: مركز الوطن العربى "رؤيا"
البريد الالكترونى: justhappy_man2000@yahoo.com
hafez66@live.com
تليفون: ٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨
الناشر : "العنوان" للنشر والتوزيع - الشارقة مويلح
ص.ب : ٨١٨١١ alenwan10@gmail.com
الناشر: دار الطباعة الحرة للطباعة والنشر
تليفون : ٠٣/ ٤٨٦٠٠١٢
الطبعة الأولى : القاهرة ٢٠٢٢
رقم الإيداع : ٢١٤١ / ٢٠٢٢
دار الكتب والوثائق القومية
إدارة الإيداع القانونى
الترقيم الدولى: I.S.B.N 452 – 04 – 711 – 100 - 1
الغلاف :
تصميم وإخراج : خالد شعبان
الجمع والصف الالكترونى : وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيذ : خالد شعبان
التوزيع :
دار الطباعة الحرة للطباعة والنشر
الإسكندرية : ١٠ ش ابن الشجاع – الأزريطة – الإسكندرية – ج.م.ع
تليفون : ٠٣/ ٤٨٦٠٠١٢
مكتبة ليلى : القاهرة – ش جواد حسنى – أمام بنك ناصر – متفرع من ش قصر النيل
تليفون: ٠١٠١٧٥٧٦١٥٩
مكتبة أكمل : الإسكندرية ١٨١ / ١٨٣ شارع أحمد شوقى – رشدى
تليفون: ٠٣٤٥٥٧٣٥٢

الإهداء

إلى... من أرسله الباري (عز وجل) رحمة للعالمين (الرسول الأعظم محمد) (ص)

إلى... من سهرت على تربيتي وغذتني حب الإسلام وحب القرآن وحب الوطن والعمل الصالح وإنارة ظلمة طريقي...

والدتى العزيزة

إلى... من كلله الله بالهيبة والوقار ... من علمني العطاء دون انتظار ... من أحمل اسمه بكل افتخار ... مثل الأبوة الأعلى ...

والدي العزيز

إلى... من علّمني حرفا ملكني عبداً .... الذين بذلوا جهداً كبيراً في إنجاز هذا العمل ... لهم كل الاحترام والتقدير.

أساتذتى الأفاضل

إلى... جميع شهداء العراق ... أسكنهم الله فسيح جناته.

إلى... الزملاء كافة وجميع من آزرني في إتمام هذا البحث ...

جميعاً أهدي بحثي المتواضع هذا

الباحثة

كلمة في كتاب

يعد الحديث عن مفهوم التحريض السياسي واحدا من اهم المنطلقات الفكريه التي من شأنها ان تفعل دور المجتمعات في صياغه حياتها بمختلف ابعادها ، ذلك ان التحريض السياسي يرتبط بشكل اساس في تغيير انماط وطرق العيش المرتبطه بطبيعه النظام السياسي الذي يحكم المجتمعات . ومن هذا المنطلق اخذ المسرح على عاتقه مهمه تفعيل الفكر التحريضي بابعاده السياسية ليكون الساعد الاساس في عمليات التغيير التي تحتاجها المجتمعات كافه ... وفي شأننا العربي وبالتحديد مسرحنا العربي جاءت المحاولات الخاصه بهذا الامر على يد كاتبنا المسرحي السيد حافظ بوصفه احد اهم كتاب المسرحيه التي تناولت في ثناياها مهمه التحريض السياسي الذي من شانه تصويب وتعديل مسارات السياسه عبر بوابات الفكر المسرحي . ان هذه الدراسه تسلط الضوء على المسرحيات التي اتخذ منها السيد حافظ نواةً لمادة دراميه ارتبطت افكارها من حيث بنيتها السيسولوجيه بمفهوم التحريض السياسي.

د. نورس محمد غازي

السيرة الذاتية

الدكتور / نورس محمد غازي

- التولد : ١٩٧٦
- المهنة : استاذ جامعي
- الشهادة : دكتوراه فنون مسرحيه
- اللقب العلمي : استاذ مساعد
- التخصص الدقيق: تقنيات اضاءة مسرحية
- عضو نقابة الفنانين العراقيين فرع بابل
- ساهم في العديد من المشاركات الدوليه والاقليميه والقطرية والمحلية في مجال تصميم وتنفيذ الاضاءة المسرحية
- حاصل على العديد من الجوائز المسرحية الخاصة بتصميم الاضاءة المسرحية وسينوغرافيا العرض المسرحي

ملخص البحث

أسس المسرح منذ القدم عند الاغريق كماهو معروف ليكون المعبِّر عن الإنسان ومشاكله وهمومه وأحلامه وطموحاته، ومنذ القدم والسياسة والتحريض لم تفارق المسرح، إذ كما هو معلوم أن السياسة الدينية وصراع الإنسان مع القدر الذي فرضته هذه السياسة عليه جعلته يطمح للتخلص من القوانين التي لم تعطه مجالاً للحرية والتعبير عن ذاته، واستمر الحال حتى تطورت استعمالات السياسة في المسرح وأخذت تتفق مع مفاهيم أخرى اقتصادية واجتماعية كما هو في عصر النهضة وتحديداً عصر شكسبير، وبتطور الحياة وشعبها وسرعتها اتخذت التعبيرات السياسية في المسرح أشكالاً مختلفة وأوضحها في مسرح بسكاتور وبرتولد بريخت ومن ثم انتقلت إلى المسرح العربي الذي تأثر بشكل كبير بـ(برتولت برخت) ولاسيما في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي حتى إن السيد حافظ يقول عن نفسه إنه تأثر بمسرح بريخت وكتب معظم مسرحياته السياسية على وفق ذلك؛ لذلك جاء البحث بأربعة فصول تناولت ماتقدّم.

احتوى البحث على أربعة فصول، تناول الفصل الأول (الإطار المنهجي) مشكلة البحث وأهميته وأهدافه وحدوده، وتحديد المصطلحات؛ إذ تحددت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: هل يوجد تحريض سياسي في نصوص السيد

حافظ المسرحية؟ وهل أفاد من المفهوم السياسي التحريضي في بناء نصوصه المسرحية؟ لتكون أكثر عمقاً وتعبيراً عن الحياة المصرية بشكل خاص والعربية بشكل عام؟

أما أهمية البحث والحاجة إليه فقد تمثلت بما يأتي:

١. التعريف بأحد رجالات المسرح الذي لمع نجمه في السبعينيات حيث ألَّف، وأخرج العديد من المسرحيات.

٢. تسليط الضوء على شخصية لم تتم دراستها سابقاً في الدراسات الأولية أو العليا في العراق.

٣. إطلاع طلبة الكليات المعنية بالفنون المسرحية على المسرح السياسي التحريضي.

أما هدف البحث فقد تجلى بما يأتي:

التعرف على البعد السياسي التحريضي عبر تمثلاته الاحتجاجية في نصوص السيد حافظ المسرحية.

وتحددت حدود البحث بين (١٩٧٠-٢٠١٨) فضلاً عن تحديد مصطلحات البحث.

اما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد اشتمل على ثلاثة مباحث، هي: (المبحث الأول): التحريض السياسي في النص المسرحي العالمي، أما (المبحث الثاني) فيشمل التحريض السياسي في النص المسرحي العربي، وتبع المبحث الثالث بمرجعيات الفنية والفكرية للكاتب السيد حافظ. وخلص

البحث إلى جملة من مؤشرات نظرية، وكرس الفصل الثالث بإجراءات البحث الذي ضم (مجتمع البحث) النصوص التي عالجت موضوع التحريض السياسي التي ضمها حدود البحث زمانيًّا ومكانيًّا، كما ضم الفصل (عينة البحث)؛ وذلك باختيار خمسة نصوص مسرحية قصدياً، وهي: (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) و(ظهور واختفاء أبي ذر) و(حكاية الفلاح عبد المطيع) و(معزوفة للعدل الغائب) و(الديمقراطية الجديدة). وقد كانت ((أداة البحث هي ما ظهر من مؤشرات في الاطار النظري)، أما (منهج البحث): الذي اعتمدته الباحثة فهو (الوصفي/التحليلي)).

وأما الفصل الرابع فقد عرضته فيه لأهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة عبر تحليلها لعينات البحث، وتسجيل (استنتاجات) على وفق ما ظهر من نتائج، وطرحت الباحثة بعض (المقترحات التي تهدف إلى دراسة التحريض السياسي في المسرح العربي وأخيراً اشتمل هذا البحث على فهرست المصادر، والخلاصة باللغة الانكليزية.

الفصل الأول
الإطار المنهجي للبحث

أولاً : مشكلة البحث

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه

ثالثاً : هدف البحث

رابعاً : حدود البحث

خامساً : تحديد المصطلحات

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث:

استناداً إلى التجربة البشرية التي عاشها الإنسان من خلال المجتمعات المختلفة والحضارات الإنسانية تعد تجربة السياسة من أهم عوامل حياة الإنسان، فاذا كانت السياسة بالأساس هي تجربة تحتاج الكثير من التجارب الإنسانية فإنها تكاد تكون اليوم عصب الحياة إلى جانب الاقتصاد. فإذا ما كانت السياسة مدركة للواقع ولمتطلبات حياة الإنسان وكانت ساعية لتحقيق ذلك. أصبحت هي السياسة المرجوة التي يرغب بها الإنسان في كل المجتمعات لأنها بهذه الصورة تحقق طموحاته، وليس غريباً على المجتمعات الأوروبية ان تكون سباقة في تبني مفهوم السياسة والعمل به منذ الاغريق مروراً بالتطورات التي حصلت في الحضارة الأوروبية مروراً بالرومان والعصور الوسطى وعصر النهضة الذي يمكن تسميته بعصر السياسة لكثرة الصراعات السياسة، فيه وحكمة عقل الملكة اليزابيث في إنهاء تلك الصراعات كما هو معروف للجميع، ثم الدخول فيما بعد إلى التطورات المهمة بعد الثورة الفرنسية ١٧٨٩م وما رافقها من مفاهيم تنويرية وإنسانية دخولاً إلى العصر الحديث الذي تنوعت فيه السياسة

وأصبح الفكر السياسي أكثر قرباً من حياة الناس وعلى مساس مباشر، فإذا ما كان إلى جانبهم ويحقق الرفاهية استقر المجتمع وأخذ يتطور في كل مناحي الحياة الاقتصادية والاجتماعية والتكنلوجية وإذا كان ضد رغبات المجتمع تبدأ الثورات والانتفاضات وتصبح الحياة مملة ومتعبة.

وعلى وفق ذلك ظهر مفهوم السياسة في المسرح ملازماً له منذ بدايات المسرح والى اليوم وأطلقت مقولات تؤكد أن المسرح أغلبه سياسي. وبسبب اتساع الحياة في عصرنا هذا وكثرة المشاكل فيه وحدوث الحروب ولاسيما الحرب العالمية الأولى والثانية. والنزاعات والثورات والصراع السياسي حول التسليح والمنافة وانتشار الأسلحة النووية وكل ذلك أدى إلى اتساع المشاكل التي تؤثر على كل المجتمعات ولاسيما مجتمعاتنا العربية التي وقعت تحت الاستعمار فترات طويلة من تاريخها ومع ذلك لم تنتج حكومات تخلص المجتمعات العربية من الذل الذي فرضه المستعمر، فكانت الأخرى تقف بالضد من طموحات الإنسان العربي. لذلك جاء الكُتّاب العرب وبتأثر من الغرب إلى العمل في المسرح السياسي فكان المسرح السياسي هو السبيل والمتنفس للكُتّاب العرب ولاسيما السيد حافظ في التعبير عن الواقع السياسي الرديء ومعاناة الإنسان العربي وادانة السلطة السياسية، ثم التحفيز عن طريق النص المسرحي والتوعية لعقلية الإنسان العربي من خلال التحريض على تغيير الواقع والتخلص من السياسات الفاسدة.

لذلك تجد الباحثة أن مشكلة البحث يتضمنها التساؤل الآتي:

كيف استطاع السيد حافظ تمثل تجربته السياسية التي خاضها بنفسه عبر مشاركته في التظاهرات الجماهيرية ومطالبته بالعدل والمساواة ان يعكس ذلك في نصوصه المسرحية التحريضية السياسية؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

١. التعريف بأحد رجالات المسرح الذي لمع نجمه في السبعينات حيث ألَّف، وأخرج العديد من المسرحيات.

٢. تسليط الضوء على شخصية لم تتم دراستها سابقاً في الدراسات الأولية أو العليا في العراق.

٣. تعريف طلبة كليات الفنون المسرحية بمفاهيم المسرح التحريضي السياسي ومرجعياته وتطوراته.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى تعرّف (البعد السياسي التحريضي في نصوص السيد حافظ المسرحية.

رابعاً: حدود البحث

١. الحدود الزمانية: تتمثل هذه الحدود بالنصوص المؤلفة بالفترة (١٩٧٠-٢٠١٨).

٢. الحدود المكانية: تتمثل هذه الحدود في النصوص المسرحية التي ألَّفها

الكاتب في مصر.

٣. الحدود الموضوعية: تتمثل هذه الحدود في دراسة البعد السياسي التحريضي في نصوص السيد حافظ المسرحية.

خامساً: تحديد المصطلحات

البعد

أ- لغةً:

يعني اتساع المدى، ويقولون في الدعاء عليه (بُعداً له) أي هلاكاً[١].

ويقال. بَعُدَ، يبعَدَ، بُعداً، وبَعَدَ، بُعْداً: هَلَكَ ومات فهو باعد[٢].

وعرفه مسعود: بأنه اتساع المدى والمسافة ما بين الأشياء[٣].

ب- اصطلاحاً:

يعرف البعد اصطلاحاً: أنه يكون ((نفسيًّا أبعاد الشعور، السمات هي مظاهر عملياته من شدة او ضعف ووضوح أو غموض وطول أو قصر[٤].

وكذلك يعرف البعد: البعد خلاف القرب وهو عند القدماء أقصر امتداد بين

---

(١) إبراهيم مصطفى, وآخرون: المعجم الوسيط ج١ (القاهرة: مطبعة مصر, ١٩٦٠), ص٦٣.
(٢) المنجد في اللغة والأدب والعلوم (بيروت: المطبعة الكاثوليكية ١٩٥٦), ص٤٣.
(٣) جبران, مسعود: رائد الطلاب, (بيروت: دار العلم للملايين, د. ت), ص٣٠٥.
(٤) احمد خورشيد النووجي, مفاهيم في الفلسفة والاجتماع (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة, ١٩٩٠), ص٦٠.

شيئين[1].

وعرف أيضاً هو كل ما يكون بين نهايتين غير متلاقيتين[2].

ويرى البستاني أن أبعاد الشعور هي مظاهر عملياته، من شدة أو ضعف[3]

.

السياسى

١ـ لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور: أن السياسة مصدر للفعل ساس يسوس، وساس الأمر سياسة: قام به، وسوّسه القوم: جعلوه يسوسهم[4].

ويقال: سست الرعية سياسة، أي أمرتها ونهيتها[5]. ويسوس الشيء أي يتعهده بما يصلحه[6].

٢ـ اصطلاحاً:

---

(١) جميل, صليبا: المعجم الفلسفي, ج١, (بيروت: دار الكاتب اللبناني, ١٩٧٣), ص٢١٣.
(٢) مجموعة من الباحثين: الموسوعة العربية الميسرة, (القاهرة: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر, ١٩٥٩), ص٣٨٢.
(٣) خياط, البستاني: معجم المصطلحات العلمية والفنية, (بيروت: دار لسان العرب, د.ت), ص٧٠٦٩.
(٤) ابن منظور: لسان العرب, ج١, (دار إحياء التراث العربي: بيروت, ١٩٩٦), ص٤٢٩.
(٥) مجد الدين محمد بن يعقوب الشيرازي: القاموس المحيط, ج٢, د.ت, ص٢٢٠.
(٦) قحطان احمد سليمان الحمداني: الأساس في العلوم السياسية (عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع, ٢٠٠٤), ص١٥.

يرى بعضهم أن السياسة هي فن حكم البشر عن طريق خداعهم، وأن السياسة هي المكر والخداع والمساومة، والسياسي هو الذي يجيد المكر والخداع، وكلما كان السياسي مخادعاً، كلما كان ناجحاً وقادراً على الاحتفاظ بالسلطة لفترة أطول(١).

وتعرف أيضاً: أن السياسة هي القيام بأمر الناس وتدبير أحوالهم بالدين القيم والسنة العادلة(٢).

التحريضى

١ـ لغة:

هو الحث على الشيء والدفع إليه أو القيام به، فقد جاء في القرآن الكريم: وَ﴿حَرِّضِ الْمُؤْمِنِينَ عَسَى اللّهُ أَن يَكُفَّ بَأْسَ الَّذِينَ كَفَرُواْ وَاللّهُ أَشَدُّ بَأْساً﴾ (٣).

وقيل هو السعي أي العمل على الشيء(٤).

٢ـ اصطلاحاً:

---

(١) مجموعة من أساتذة الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة القاهرة, مبادئ العلوم السياسية القاهرة, ١٩٩٢), ص٤.

(٢) شهاب الدين أحمد بن محمد بن محمد بن أبي الربيع: سلوك المالك في تدبير الممالك ط١, (دار العاذرية للنشر والتوزيع, الرياض, ٢٠١٠)), ص٧-٨.

(٣) سورة الأنفال الآية رقم ٦٥.

(٤) جبران مسعود: معجم الرائد, ط١, بيروت: دار العلم للملايين, ١٩٦٤), ص٨٢٠.

التحريض مصطلح مأخوذ من التسمية الروسية **agitatsiya** وتعني التحريض، والمسرح التحريضي هو مسرح سياسي الطابع يهدف إلى الدعاية لفكرة ما[١].

وعرف المسرح التحريضي بأنه يؤثث لآراء وفلسفات محددة ويدعمها بخطابه سواء كانت هذه الآراء سياسية أم اجتماعية أم ثقافية أم عقائدية، بذلك يعد وسيلة من وسائل تنوير الأذهان وتوعية المتلقين وإثارة اهتمامهم بفكرة معينة[٢].

التعريف الاجرائي:

يمثل التشكيل الفكري والوسيط التعبيري الذي عبره يستطيع الكاتب المسرحي السياسي ان يعبر عن الحياة السياسية والاجتماعية مع ضمان ايصال أفكاره التحريضية الثورية الى كافة الناس.

---

(١) ماري إلياس, حنان قصاب: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (بيروت: دار النشر مكتبة لبنان ناشرون, ص١٢١.

(٢) علي محمد هادي الربيعي: محمد مهدي البصير رائد المسرح التحريضي في العراق, (بابل: مطبعة الصادق, إصدارات مركز وثائق ودراسات الحلة, ٢٠٠٧), ص٣٣.

الفصل الثانى
الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول: البعد السياسى التحريضى في النص المسرحى العالمى.

المبحث الثانى: البعد السياسى التحريضى في النص المسرحى العربى.

المبحث الثالث: المرجعيات الفنية والفكرية للكاتب المسرحى السيد حافظ.

المؤشرات التى أسفر عنها الإطار النظري

الدراسات السابقة

المبحث الأول: البعد السياسى التحريضى في النص المسرحى العالمى

هنالك مجموعة من المفاهيم التي تحكم حياة الانسان بحيث يرتبط بها ارتباط لا مجال الى الفكاك منه، وتتمثل في الجوانب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية وبادراك أهميتها وماهيتها يستطيع الانسان ان يجعلها من اسس حياته. فنجد ان الجانب الاجتماعي يرتبط بالأسرة والمجتمع والعادات والتقاليد والروابط والقيم والتاريخ والحاضر، اما الجوانب الاقتصادية فهي مهمة لحياته كونها تؤمن له العيش الرغيد والفكرية التي تهتم بأفكاره ورؤاه تجاه الأشياء والحياة وسبل التفكير العلمي، لكن بالحديث عن السياسة أو الجوانب السياسية نجد انها عصب كل تلك المفاهيم لأنها تعمل على تنظيمها وسن القوانين لها ومعالجة مشاكلها وربط المجتمع بالمجتمعات الاخرى وتنظيم حياته على كافة الاصعدة.

فتتمثل السياسة للإنسان ومنذ القدم المناخ الذي من خلاله يستطيع التعامل مع الآخر وذلك عبر تحديد آليات التعامل وتجاوز المشاكل الاجتماعية والاقتصادية وحتى الفكرية من خلال السياسة والحكومة التي تعبر عن هذه السياسة أو تحمل على عاتقها فرض هذه السياسة بشكل اما ديمقراطي يضمن حرية الأفراد أم دكتاتوري يصادر حرية الازاد ويفرض القانون بالقوة وهو ما ترفضه الانسانية كلها وتسعى الى توفير أسس الديمقراطية الحقه.

وعلى هذا فأن السياسة وفق تعاملها مع المجتمع او الشعب تمثل والقيادة، يعني انها على رأس الهرم الاجتماعي، وهي تتحكم بمصير الشعب من كل النواحي العسكرية والسياسية لذلك فقد وضعت المجتمعات من خلال خيراتها مؤسسات تراقب عمل الحكومات وتقييم هذا العمل من أجل ضمان عدم تهورها

وجر البلاد والمجتمع الى مشاكل لاتحمد عقباها، وتلك المؤسسات المراقبة لعمل الحكومة توجد في المجتمعات الديمقراطية، اما في المجتمعات الدكتاتورية أو التي يحكمها نظام ديكتاتوري لاتوحد هذه المؤسسات لذلك تمتلك الحضارات الإنسانية كافة مقومات استمرارها من عصر إلى آخر ومن ضمن هذه المقومات نجد هناك ما يسمى بدقة القيادة التي تقود الجماهير بحسب طبيعة تلك القيادة ودرايتها وإمكانياتها، والمجتمعات تتكون حتى في الجوانب السياسية من رئيس ومرؤس والرئيس هنا يعني القيادة أو الحكومة التي تمتلك العقل السياسي الذي يريد توفير الحياة الكريمة للناس والشعب، وهذا معناه أن السياسة والحكومات شيء مهم ينبني عليه التفكير الاجتماعي؛ لأنها توفر الأجواء لنمو المجتمع و تطوره، وهي أجواء مناسبة لهذا النمو، لهذا فإن المجتمع بلا حكومات سياسية تتكفل بوضع قانون يتناسب مع سياسة المجتمع وحياته ومكوناته سوف تعم الفوضى ويغيب القانون على كافة الأصعدة داخل المجتمع، لذلك فان السياسة مرتبطة بحياة الناس؛ "لأنها تضع القانون المنظم للمجتمع والذي يضمن سلامة كل شيء، ويقف المجتمع معها. أما إذا لم تضع القانون المناسب للأفراد ففي هذه الحالة ستظهر حالات الرفض وعدم الخضوع لقوانين السلطة السياسية الحاكمة وسيظهر عنصر التحريض الذي يهدف إلى تغيير كل ما من شأنه أن يمثل عقبة أمام المجتمع وتحرره. وتعد السياسة إجراءً يمس كينونة جمعية ما، وإذا لم تكن حتى بناء وتنشيط جماعة متفردة و جديدة ، تهدف إلى تنظيم و تحويل ما هو قائم. ما الذي يمكن أن تكون عليه، ومن الواضح أن السياسة هنا

هي ما يتعلق أيضاً بالرأي العام"[١].

ويمكن القول ان كل سياسة هي صراع من أجل السلطة. فالدولة هي سلطة للناس على الناس قائمة على اساس أدوات القانون والقوة التي تفرض هذا القانون، مع أنه هناك سلطات تتخذ من سياسة القمع طريقاً وهنالك العكس وبذلك يكون التحريض على هذا الأساس فإذا كانت السياسة لصالح الأفراد سيكون الأفراد محرضين تلقائياً لصالح السلطة وإيجابياً والعكس صحيح[٢].

ويرى بعض المفكرين أن السياسة لدى البشر تنطوي على نفس التسلسل الهرمي الذي تبنيه الثديات الأخرى، ويميل السياسيون لأن يكونوا النجوم الساطعة او هم يعتقدون انهم كذلك و في هذا الامر عدة تساؤلات يطرحها المفكرين انفسهم وهي مثلاً إذا كان البشر معتادين بالفطرة على السياسة فلماذا تنهار الجماعات السياسة ويتم العصيان ضدها، وهذا مايشير إلى أن السياسة التي تواجه بالتحريض السلبي هي السياسة التي ستنهار اذا كان التحريض والفعل الناتج من التحريض قويًا [٣].

ترى الباحثة، أن السياسة ملازمة للإنسان أينما يعيش وفي كل عصر وتتغير السياسة حسب كل عصر وبحسب الظروف الموجودة أو المحيطة به، ومما سبق ذكره فأن السياسة فيها تنوع وفيها مجالات عديدة، فهنالك سياسة اقتصادية

---

(١) ألان باديو : موجز ميتا بولتك السياسة . تر: حسين عجة ,ط١ (بغداد :دار سطور ٢٠١٩), ص١٩.
(٢) حنه ارنادت : في العنف , تر: إبراهيم العريس , ط٢ (بيروت : دار الساقي : ٢٠١٥) ص٣١-٣٢ .
(٣) ينظر: روبرت ل . كورد و مايكل , روسكين : مقدمة في العلوم السياسة , تر : محمد صفوت حسن , ط١ (مصر : دار الفجر للنشر و التوزيع , ٢٠١٥) ص٢٤.

واجتماعية وفكرية وسياسية دولية وغيرها. إلا أنها وبشكل دقيق مرتبطة بالمجتمع الذي تكون فيه وتستمر فيه. فهي التي ترسم له الطريق أو الطريقة التي يتعامل بها الناس على القانون وعلى سياسة البلد التي توجه الناس إلى الحياة بطريقة معينة ناتجة من هذه السياسة الحكومية نفسها وإذا كانت ضد المجتمع ولا تحقق رغباته وطموحاته فإن التحريض ضدها هو الحل الأمثل .

يعد افلاطون ابنا لعائلة أثينية قريبة من القرار السياسي، فكان من الطبيعي أن يكون معدًّا لممارسة السياسة إلاّ أنّها لم تجلب له إلاّ المرارة والخيبة ، فلقد كان إفلاطون من خلال تربيته العائلية يميل إلى نظام أرستقراطي، لكن بعض السياسات الديكتاتورية وبضمنها سياسة عمه شارميد وابن عمه كريستياس. أثارت سخطه، ولاحقاً أعدمت الرجعية السياسية (سقراط) معلمه؛ لذلك فقد وصل إلى هجر النضال السياسي وأنتقل إلى التنظير للسياسة فلسفيًّا. فرأى في أن التأمل الفلسفي المتحرر من ظروف الصراعات السياسية الأثنية، هو الأجدى بالنسبة إليه(١).

وبسبب مواقف افلاطون المعارض لسياسات زمانه فقد كتب أكثر آرائه السياسية في كتابه (الجمهورية) أي جمهورية إفلاطون وحث على بناء جمهورية مبينه على المثالية التي من الصعب تتحقق على الواقع . فكان يريد ان يجعل من السياسة والأخلاق أساسا لتحقيق العدالة. فالأخلاق والسياسة علماً طالما أنهما تتفقان في باعثهما المشترك وهو (الخير) الذي هو غير مختلف عن الحق ، فأننا ((نرى حول اي مقتضى موحد تتمفصل على حد سواء نظرية المعرفة والسياسة لدى أفلاطون ، ففي الحالتين يدور الأمر حول العثور على الوقائع الحقيقية التي

---

(١) ينظر: جان توشار : تاريخ الافكار السياسية , من اليونان إلى العصر الوسيط , تر: د. ناجي الدراوشة ط١ , (دمشق : دار التكوين , ٢٠١٠) ص٤٥-٤٦.

تحجبها الصيرورة وليس من قبل الصدفة أن تقع أسطورة الكهف في كتاب الجمهورية وهي القطعة الأساسية في ((المثل))))[1].

ترى الباحثة : كان إفلاطون ومن خلال آرائه السياسية التي كتبها في الجمهورية قد اتخذ موقف المفكر السياسي الأخلاقي للحصول على العدالة الاجتماعية من خلال ربط الأخلاق بالسياسة وهو بهذا يكون محرضاً ضد السياسة التي ليس لها أخلاق. وإذا كان افلاطون قد كتب آرائه السياسية في كتاب الجمهورية والتي أساسها أنها فن وهي بحاجة إلى تعليم و تدريب وليس كل شخص يصلح ان يكون سياسيًّا، بينما نجد أن أرسطو قد وضع أفكار السياسية في كتابه (السياسة). فكان أرسطو يؤمن بالرأي العام ويرى ما يتجه اليه الرأي العام يكون في الغالب أكثر صواباً مما يدعيه أفراد حكماء أو ذو خبرة[2].

وهذا يعني ان الرأي العام سيكون مع السياسة الحكومية حال تلبية طموحاته وسيكون محرضاً بالضد من الحكومة كمقابل تحريضي سياسي. لقد وجد أرسطو في الإنسان على أنه (حيوان سياسي)، وهو يتميز عن الحيوانات الأخرى بانتمائه إلى دولة – مدينة – وهذه المدينة هي ثمرة الحضارة، وهي نهاية التجمعات البشرية التي كانت مراحلها كما يلي: الاسرة ، القبيلة، القرية، المدينة، ومن جهة أخرى يرى أرسطو من وجهة نظره أن المدينة هي الدستور وأن الدستور يخلق الدولة إلى درجة أنه إذا تغير الدستور فإنه يمكن التساؤل ما إذا كانت الدولة ستبقى هي هي . وهو يريد الحفاظ على هذا النظام السياسي واظهار

---

(١) ينظر: جان توشار : تاريخ الافكار السياسية, المصدر السابق , ص٤٨ .

(٢) ينظر: يحيى الجمل : الحرية في المذاهب السياسية, مجلة عالم الفكر , العدد (يناير , فبراير , مارس) (الكويت: وزارة الارشاد و الانباء , ١٩٧١) ص١٣٩ .

القيمة السياسية، فهذا النظام السياسي وبما هو اكثر يحدد أبعاد المدينة السياسية المثالية التي ينبغي أن لا تكون واسعة أكثر مما يلزم[١].

وفي الرؤية السياسية الحديثة يرى جون لوك(*) (أنا أعني بالسلطة السياسية اذن حق سن القوانين، وتطبيق عقوبة الاعدام وما دونها من العقوبات لتنظيم الملكية والمحافظة عليها، واستخدام قوة المجتمع في تنفيذ هذه القوانين و في الدفاع عن الدولة ضد العدوان الخارجي وكل ذلك ليس إلّا من أجل الخير العام)[٢].

ويرى لوك، في مقولاته (رسالتان في الحكم المدني) أن (من يستخدم القوة بدون حق، يضع نفسه في حالة حرب مع أولئك الذين يستخدم القوة ضدهم)[٣].

وهذا إشارة واضحة لقيام التحريض ضد هكذا نوع من السياسات .

ترى الباحثة أن غياب السلطة العادلة تعني الاستخدام الرديء للسلطة من خلال مشروع سياسي غير إنساني يجعل التحريض ضدها ضرورة تجعل الناس يثورون أو يرفضون الواقع السياسي القائم .

وبالانتقال إلى هوبز وهيغل. نرى أن هوبز يرى أن الاهتمام بالفرد وبحقوقه الطبيعية هو اعتراف بقيمة (الإنسان) وإنسانيته وكرامته، وأنه ناضج راشد وليس قاصر، أو مجرد فرد في قطيع من الغنم يشرف عليه الراعي، و يوجهه كما يوجه غنمه في المرعى الذي يكثر في الطعام ، وبذلك أصبح المواطن بناءً

---

(١) ينظر: جان توشار : تاريخ الأفكار السياسية . مصدر سابق . ص٦٠.

* جون لوك : فيلسوف تجريبي و مفكر سياسي انكليزي (١٦٣٢-١٧٠٤) من مؤلفاته (رسالتان في الحكم المدني) (مقال خاص بالفهم البشري).

(٢) ينظر: ليوشتر اوس وجوزيف محروس بتاريخ الفلسفة السياسية , ج٢ ,تر : محمود و سيد احمد , ط١ (مصر: المجلس الأعلى للثقافة , ٢٠٠٥), ص٨ .

(٣) ينظر: ليو شتراوس وجوزيف محروس, المصدر نفسه, ص١٣.

على بناء الدولة وسياستها التي تصب في مصلحة الفرد ولا تجعلة ثائراً أو محرضاً ضدها وضد سياستها، أصبح صاحب (الحق) .

وله أن يتفق مع مواطنين آخرين في اختيار الحاكم وبناء الدولة بالتحريض على عدم اختيار حاكم لا تتطابق مزاياه مع أفكار المواطن كما جاء في فلسفة هوبز [١].

أما رأي هيجل، " فقد أثبت أن للفرد شخصية لا متناهية، ورأى ان للإنسان حقوقاً على جميع الأشياء المتناهية، يستمدها من كونه شخصياً أكثر وعياً ذاتياً لا متناهياً. فهو غاية في ذاته وليس وسيلة كبقية الاشياء"[٢].

ترى الباحثة: أن فلسفة هوبز وهيجل تتطابق فيما يخص حقوق الأفراد والمجتمع؛ لأن التحريض يقوم على عدم حصول الأفراد على حقوقهم المشروعة والتي على سياسة الدولة أن تكفلها لهم؛ لأن التحريض قائم على عدم تلبية مطالب المجتمع، أو عدم تحقيق طموحات الجماهير في العيش الكريم .

لذا نجد في المسرح الأغريقي أن مفاهيم التحريض الملازمة للسياسة كانت واضحة في الحياة الاجتماعية والفكرية والفنية، وقد امتلأت المسرحيات الأغريقية لدى اسخيلوس ويوربيدس بالصراعات السياسية المختلفة وعلى كافة السبل السياسية، وأن أي صراع عند الطبقة الحاكمة أو كبار القوم هو يمثل صراعاً سياسيًّا، إما على العرش أو على اثبات الاحقية فكان اسخيلوس أول من طور عملية تركيب النموذج الاصلي (في الإلياذة والاوديسة) عند هوميروس،

---

(١) ينظر: امام عبد الفتاح امام: الأخلاق والسياسة, ط١ (مصر: المجلس الأعلى للثقافة. ٢٠٠١) ص٢٧٩ .

(٢) المصدر نفسه, ص٢٨٩.

بعمل الصراعات بين الشخصيات التي تحكم البلاد، فجاء سوفوكلس الذي نظم عقدة (أوديب ملكا) في صورة سلاسل من الصدامات بين أوديب و بين أولئك الذين يبدو له أنهم معرقلون لبحثه عن الحقيقة وفي (انتيجونا) لمحنا الصدام الأخلاقي الهائل بين البطلة وبين كريون فضلاً عن المصادمات الفرعية الأخرى، وبين انتجونا واختها، بين كريون وابنه، وبين كريون وكريزياس، وهذا الاختلاف الذي يؤدي إلى الصدامات السياسية بين الحاكمين موجود في الأورستية كصراع كلستمنترا ضد رأجا ممنون، ثم اورست ضد كلمنسترا ، وصراع أبولو ضد ربات الانتقام[١].

عكس الصراع الفني في المسرحية الأغريقية الصراع الاجتماعي، السياسي في الحياة الأثينية فنجد الطبقية قد تصاعدت والعبيد لم يكونوا راضين عن حياتهم؛ لأن النظام الطبقي المنغلق قد انهار، ولأن العبيد لم يعودوا ينظرون إلى أنفسهم (كالعبيد)، وأصبح الوضع السياسي غير محتمل، وهذا ما كان يحصل، فالحضارة القديمة كانت تنهار ولكن إلى الان طموحات جديدة وقيم جديدة. وأفكار جديدة، وكانت تندفع إلى الحياة بقوة، وهذا اساس الصراعات الطبقية والسياسية التي انعكست في أعمال الكُتَّاب الاغريق الكبار (اسخيلوس، سوفوكلس، يوربيدس) وانعكاس تطور الحياة بمختلف اشكالها[٢]. ولم تكن التراجيديا وحدها تصويراً للحياة السياسية والاجتماعية والفكرية، فأن الكوميديا هي الانعكاس الواضح

---

(١) ينظر: والتركاوفمان: التراجيديا والفلسفة, تر: كامل يوسف حسين, ط١ (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٣) ص١٦٠ .

(٢) ينظر: جورج تومسن : اسخيلوس واثينا (دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما) تر : د. صالح جواد كاظم , ط١ (بغداد : وزارة الاعلام ,١٩٧٥) ص١٢٥- ص١٢٦.

للوضع السياسي وطرح المشاكل السياسية والتخلص منها من خلال التحريض الفني والفكري؛ لأن الكوميديا تختلف عن التراجيديا بالموضوعات والحكايات، فنجد ان التراجيديا موضوعاتها من التاريخ والاساطير وغيرها، لكن نجد إن الموضوعات الكوميدية اعتمدت بالأساس الجانب السياسي وتمثل القضايا السياسية والاتجاهات الفكرية ذاتها لا من باب السخرية فحسب بل من أجل المناقشة و التجاور الذي شارك فيه الشاعر والممثلون من الناحية المحكومة والجمهور من ناحية أخرى وهذه المناقشة هي الاثارة التحريضية ضد أو مع السياسة واتخاذ موقف منها[١].

وكان على الشاعر الكوميدي السياسي من أمثال ارستو فانيس أن يكون متجاوباً مع الاحداث المعاصرة مما حتم عليه أن يضيف إلى النص المسرحي أو يحذف منه ويعدل حتى قبل لحظات بدء العرض، فكانت الموضوعات القديمة مستمدة من الحياة الاجتماعية وآثار الحرب والهزيمة وحركات التغيير الاجتماعي والفكري ومن أهم الموضوعات هي موضوعات الزعامة السياسية وصراعاتها، فقد واجه كُتّاب الموضوعات السياسية المباشرة مخاطر ومحاذير، إذ تعرضوا بالنقد للحكام والرؤساء والقادة وهي مخاطر ومحاذير واجهت كتاب الكوميديا في اليونان في ذلك الوقت. وهو الكاتب ارستوفانيس عندما قام في مسرحية (البابليون) عام ٤٢٦ قبل الميلاد ، فأقيمت علية دعوى القذف بالحكومة ووجهت إليه التهمة أمام (مجلس الشعب) على يد كليون الزعيم السياسي . وكليون قد

(١) ينظر: احمد عثمان : الشعر الأغريقي (تراثاً إنسانياً وعالمياً) سلسلة عالم المعرفة . العدد (٧٧) (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ١٩٨٤), ص٣٢١ .

ادعى أن الشاعر والكاتب ارستوفانيس في مسرحية البابليون قد قام أو عاب الحكام وأساء إلى سياسة الدولة في حضرة الأجانب من الضيوف الحلفاء الذين حضروا لمشاهدة العرض المسرحي، إلّا أن الشاعر ارستوفانيس قد عاد مرة أخرى محرضاً ضد سياسة كليون وبشكل اشد في مسرحية (الفرسان)، وفيها يصور فانيس الشعب الاثيني تحت زعامة كليون كرجل عجوز ابله وخرف(١).

أما عند الرومان فنجد هناك مجموعة من الكُتَّاب المسرحيين الذين تناولوا واقع المجتمع السياسي وطرق التحريض المختلفة، ففي الحضارة الرومانية كان الوضع الاقتصادي متدهوراً بسبب فساد الحكام، فالعوامل السياسية كانت نتيجة للنقص السياسي الذي شهدته البلاد في نظام الحكم وبخاصة عجز مجلس الشيوخ في تنظيم إدارة الدولة بشكل يشمل جميع الممتلكات والبلدان على أثر الفتوح الخارجية فساعد ذلك على الفساد الاداري من قبل الموظفين والحكام انفسهم(٢).

اتضح الفهم السياسي للواقع الروماني من خلال آراء ونصوص كُتَّابه ابتداءً من الشاعر (نايفيوس) مروراً بسنيكا وتيرانس وبلاوتس، فقد كان نايفيوس شديد الانتقاد والتحريض ضد سياسة عصره، فزج نفسه في عداء سياسي مع بعض الأسر القوية مثل أسرة (ميتلاوس) وظهر عند نايفيوس ميل كبير إلى مهاجمة الطبقات العليا، وقد وصف أحد أعماله الشهيرة ومن خلال أبيات شعرية أحد أبطال الحرب البونيه بأنه عربيد، ثم شبه في أبيات خالدة أحد ساسة عصر بعاهرة يمتلكها الجميع ، وهو لاشك كان يشير إلى ساسة عصره الذين جمعهم

---

(١) ينظر: أحمد عثمان: الشعر الاغريقي (تراثاً وانسانياً وعالمياً) , مصدر سابق, ص٣٢٤ .

(٢) ينظر: رند علي حسين السبتي : تاريخ المسرح في الحضارات القديمة , ط١(عمان : الدار المنهجية للنشر و التوزيع , ٢٠١٦) , ص١٤٩ .

في بيت يدل على أن عصر السياسة الرشيدة قد انتهى في رميها ، وقد كان شديد التحريض للساسة الجدد في عصره على الرجوع إلى الفضائل الرومانية القديمة والابتعاد عن القيم اللاأخلاقية[1].

وعلى الرغم من اهتمامهم بالكوميديا أكثر من التراجيديا إلّا أن المسرح الروماني كان من أهم كتابه هو سينكا الذي كتب عدداً من المسرحيات منها هرقل مجنون، الطروداديات، الفينيقيات، ميديا، فايدرا ، اوديبوس اجاممنون ، هرقل على جبل (اويتا) وهي اعمال وصلنا معظمها وتكمن فيها فلسفته وآراؤه في عموم الحياة لاسيما السياسية والتي نقلت من خلال الاجواء التي رسم فيها شخصياته، وأحداث مسرحياته حيث تتسم بأجواء الرعب والوحشية التي تتميز بها الاجواء في بلاط الحاكم نيرون حاكم الدولة . فكان النقد السياسي والتحريض علية يأتي ضمناً من خلال الشخصيات الموضوعة في هذه الأجواء المخيفة[2].

ترى الباحثة : أن الخوض في موضوع السياسة في النص المسرحي لم يكن أمره سهلاً على الكتاب المسرحيين فهو قد يؤدي بهم إلى مشاكل كالسجن والمحاكمة والإدانة. كما حصل لارستوفانيس الإغريقي أو كما هو معروف من موقف سينكا مع نيرون حاكم روما الذي قام بقتله نتيجة مواقفه التحريضية ضد الظلم والاستبداد في البلاد .

في العصور الوسطى كان القساوسة والدين المسيحي والكنيسة هي السلطة

---

(١) ينظر: إبراهيم سكر: الدراما الرومانية , المكتبة الثقافية , العدد (٢٣٤) (مصر: الهيئة العربية العامة للتأليف و النشر, ١٩٧٠) ص١٤ .

(٢) ينظر: عامر صباح المرزوك : تاريخ وآدب المسرح العالمي , ط١ (عمان : دار الرضوان , ٢٠١٣), ص٦٦-ص٦٧.

والسياسة والمجتمع، أي إن الحياة كلها تمثلها هذه الأشياء الثلاثة فقط، فالمسرحية أصبحت من سطور (اربعة) للاحتفاء بالبعث؛ وذلك لأن القساوسة قد اشتركوا في الحدث الرئيسي الذي كان بسيطاً للغاية، وكانت اللاتينية لغة الأصوات في الكنيسة و كذلك شيوع استعمالها بين المتعلمين وامر استمرار تمثيل هذه المسرحيات في الكنائس في كل أوروبا في آن واحد ، قد نشأت دراما الكنيسة من هذه البدايات البسيطة ولم يمض وقت طويل حتى تحركت المسرحية الدينية داخل الكنيسة إلى فناء الكنيسة ثم السوق ثم ازدادت حجماً واتقاناً، لقد كان طبيعياً بعد مسرحيات البعث والأسرار والمعجزات أن تبدأ عمليات التمرد على الكنيسة فنياً حتى بدأ عرض المسرحيات في الهواء الطلق والتخلص من الطقس الديني تدريجيًّا. وأخذت المسرحيات تستعمل اللغة العامية بدل اللاتينية، لكنها احتفظت في النصوص بشيء من اللغة اللاتينية في تقديم العروض المسرحية(١).

ترى الباحثة: ان الوضع السياسي والتحريضي في العصور الوسطى مختلف عما سبقه وما جاء من بعده، وذلك لأن الحكم هنا ديني لا يمكن الثورة أو التحريض ضده لأن الدين يعد سلطة مقدسة وبما أن الحكم الاول والأخير للكنيسة فقد كانت القساوسة ورجال الدين يمثلون السلطة السياسية والدينية في ذلك الوقت، لذلك كان الخروج على التقاليد الفنية والطقسية للكنيسة هو خروج على سياسة الكنيسة ورجال الدين ايضاً فتحررت المسرحية و العرض المسرحي من الطقس

---

(١) ينظر: لوسيس فارجاس: المرشد إلى فن المسرح (الدراما) تر: أحمد سلامة محمد, ط١ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة , د. ت) , ص٧٥-ص٧٦ .

الديني وكذلك النصوص المسرحية التي بقيت فترة طويلة أربعة أسطر .
ان المسرح في العصور الوسطى يتميز بالطابع الديني وتقديم عذابات المسيح، ووجود مسرحيات أخرى تحمل في طياتها العنف والرفض مثل مسرحيات (عيد الفسطاس) من خلال شخصية الملك (هيرود) المستبد بسياسته الشريرة والقاسية، وهي لا تخلو كذلك من صراع سياسي حيث فيها " يخبر الملك هيرود بميلاد غريمه في (بيت لحم) لينافسه ويقتله ويأخذ مكانه، فيأمر الملك بالبحث عن هذا الطفل وتفشل كل محاولاته في العثور عليه، ويجن جنونه ويقوم بقتل كل أطفال المدينة عسى أن يموت الطفل صاحب النبوءة، وهذه المسرحية هي تدل على وجود العنف والاستبداد السياسي في العصور الوسطى سواء في الكنيسة أم خارجها، لكن فترة العصور الوسطى هي الأقل عنفاً واستبداداً لطغيان الطابع الديني والأخلاقي على هذه النصوص"(١).
وبالانتقال إلى عصر النهضة نلاحظ أنه يشمل أوربا كلها تقريباً حيث الوضع السياسي والمشاكل القومية بين الدول والاوضاع المرتبكة بفعل الحروب ثم مشاكل الكاثوليك والبروتستانت وقد تولت العرش الملكة ماري بتعطشها للدماء بعد هنري الثامن وبفعل الصراعات الكبيرة إلا أنّ اصلاحات هنري الثامن استقرت في البلاد مع وجود المواجهات بين الكاثوليك والبروتستانت الدينية والتي وصلت إلى صراعات سياسية ايضاً ومواجهات حربية، فكان الاسطول الانكليزي قد واجه بأس الارماد الكاثوليكية، فلم يكن معنى عصر النهضة في انجلترا اكتشاف الثقافة

---

(١) نور سعيد الخزاعي: أنساق التعبير الجسدي (العنف في المسرح) ط١ (عمان: دار أمجد للنشر والتوزيع, ٢٠١٩), ص ٩٤.

الكلاسيكية من جديد، أو فتح آفاق جديدة أمام الفن فحسب، وإنما كانت معناه العثور على معنى جديد للوحدة القومية وأتسع رحاب الدولة للجميع فكانت في انجلترا افضل منها في فرنسا وإيطاليا وأسبانيا وباقي الدول[١].

ومن الواضح أن التكوين السياسي للمجتمع لأي فترة وخصوصاً في عصر النهضة له تأثير على الوضع الفني والدرامي للعصر نفسه؛ لأن الفكرة النقية الناتجة من التجربة السياسية لا تعرف إلا أن تتراجع ولا تتحقق على الارض، وأن الواجب هو التضحية لبقاء الفكرة في سبيل الواقع وإلّا ظل الواقع غير متأثر بالفكرة، لذلك فان سمات الكاتب الانكليزي شكسبير ومن عاصره تحمل صفات العصر السياسية والاجتماعية بطابع انساني وفردي رافض لأي انحناء امام القوانين السياسية كما يحدث في عصر سابق[٢].

في عصر النهضة وبعد الانتهاء من تسلط رجال الدين وقسوتهم الفكرية والسياسية على الناس، كانت الحياة السياسية أكثر استقراراً وهدوءاً وفيها نشط الفكر والفن وأصبح للفرد شخصية محترمة. لذلك فقد تطلع المجتمع إلى الحياة الكريمة المريحة دون حروب وصراعات وسلطات دينية وكان الفن كذلك؛ لأن المسرح في عصر النهضة ولاسيما في انكلترا قد أصبح مرتبطاً بالحياة الاجتماعية والسياسية بسبب توفيق الملكة اليزابيثي بين الطوائف الدينية والاختلافات السياسية، فساعد ذلك على عدم ظهور التحريض ضد سياسة البلاد

---

(١) ينظر: الارديس نيكول: المسرحية العالمية ج٢ تر: محمود حامد شوكت, (مصر: مطبعة المعرفة, د. ت), ص٤- ص٥ .

(٢) ينظر: الرديس نيكول: المسرحية في الأدب الانكليزي, تر: يوسف عبدالمسيح ثروت, (بغداد: دار الرشيد للنشر ١٩٨٠) ص٨٨ – ص ٨٩ .

فمكنت المسرح من تناول أفكار بناءة جديدة لبناء المجتمع والإنسان فساعد الاستقرار السياسي ومن ثم الاقتصادي على ظهور حالة من التأمل والتفكير(١).

كانت المأساة في عصر النهضة امراً سياسياً في إرساء العبارات الدارجة ومناقشة القضايا الدينية والسياسية والتربوية. فكانت المسرحية الفرنسية هي سردية أخلاقية تتألف من نكبات كبرى وحوادث قتل وصراعات سياسية وأشكال تحريضية ضد السلطة مهما كان شكلها كنموذج من المسرحيات الاوربية الاسبانية والألمانية والإيطالية وغيرها(٢).

لقد صورت مآسي عصر النهضة لدى شكسبير ومارلو وكيد ماله علاقة بموضوعات شائعة في الملاهي المفجعة والمسرحيات التاريخية السياسية. فضلاً عن تصوير شكسبير الجريء للوقائع السياسية والشخصيات والصراعات حول العرش والسلطة وكذلك لدى مارلو، ثم لا تنقصها الدسائس القائمة التي اختص بها مسرح توماس كيد . إلّا أنها تبدو بملامح تقترب من العصر الوسيط. إلا مسرحية الملك لير بأجوائها السياسية والاجتماعية، وكذلك ما يمثل التطهير عند أرسطو. نجد أن الكاتب في عصر النهضة يحرض المتلقي على السياسة القائمة في النص والواقع والوقوف بوجهها في أي مكان . ففي مكبث نطالع مسرحية ذات افق كوني. وعمل شكسبير إلى خلق شخصيات وحوادث لتلائم الفكرة الاساسية للنص وهي أخلاق الفنان لظهور الشر بجريمة فرد. يليها تتبع مجراه

---

(١) ينظر: الارديس نيكول : المسرحية في الأدب الانكليزي , مصدر سابق, ص٨٦.

(٢) ينظر: جيلين نورتون, موسوعة كمبردج في النقد الأدبي, تر: مجموعة من المترجمين, ط١, المجلد (٣) عصر النهضة بمصر: المركز القومي للترجمة, ٢٠١٥), ص٤٢١-٤٢٢.

العاصف وهو يدم حتى يقضي الشر على صاحبه[1].

ترى الباحثة: أن عصر النهضة كبقية العصور امتاز بالواقع السياسي المتغير والذي انعكس في نصوص اهم كتابه عصر النهضة (شكسبير، كرستوفر مارلو، توماس كيد، وغيرهم) وفي مسرحيات مثل (الملك لير) (المأساة الاسبانية) و(ماكيث) وعطيل وغيرها .

لقد سبق بسكاتور منظّر المسرح الملحمي: (برتولد بريخت) في استعمال مصطلح (الملحمي) او المسرح الملحمي. وأتفق معه في عدد من النقاط واختلف معه في نقاط أخرى، ومن نقاط الاختلاف أن بسكاتور عمل على عصرنة أعماله المقتبسة من التاريخ، بينما عمل برخت على تأرختها، ثم أراد بسكاتور من المتفرجين أن يتعاطفوا مع الاحداث في النص والعرض. وقد أكد بسكاتور على الوسائط المركبة المتعددة لكن برتولد بريخت استخدم عدداً محدداً من الوسائل. ونجد أن مسرح بسكاتور يميل للإخراج أكثر من التأليف بينما مسرح بريخت هو مسرح مؤلف، ويجد بسكاتور أن المتلقي هو المرأة التي ترى فيها الشخصية نفسها وانعكاسها. وكل ذلك يأتي انسجاماً مع مقتضيات المسرح السياسي الفني عند بسكاتور[2].

وبالانتقال إلى عصرنا الراهن ومنذ بدايات القرن العشرين نجد أن السياسة

---

(١) ينظر: الارديس نيكول: المسرحية العالمية, ج٢, تر: محمود حامد شوكت (مصر: مطبعة المعرفة, د.ت), ص٥١-ص٥٢.

(٢) ينظر: سامي عبدالحميد: فن التمثيل نظريات وتقنيات جديده لمسرح جديد, ط١(بيروت: دار ومكتبة البصائر, ٢٠١١), ص٥٣-ص٥٤.

والتحريض يمكن أن يكون موجوداً بشكل واضح في أعمال بسكاتور وبرشت . ولا يمكن الأخذ إلا بالعاملين في المسرح السياسي الذين كتبوا في النص المسرحي السياسي، ولذلك سيتجاهل البحث العاملين في المسرح السياسي في العرض المسرحي من أمثال اوجستور بوال صاحب مسرح المقهورين وغيرهم.

لقد اتجه التعبيريون إلى معالجة القضايا السياسة التي طرحت نفسها في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى. فكان المسرح السياسي يسعى إلى تأثير ايجابي محدد في الجماهير، بهدف اكتسابها في صفوف معركة طويلة نحو حياة أفضل، تسودها العدالة الاجتماعية وفرق عليها السلام، وتمنحها الحرية طعم العزة والكرامة، ففي المسرح السياسي يختار رجل المسرح موقفه من المجتمع ويلتزم به. وهو إلى جانب الجماهير وبالذات الطبقة المستغلة، ولذلك يدخل في التزام رجل المسرح مسألة توصيل المسرح إلى هذه الطبقات الكادحة. بعد أن كان المسرح متاحاً تقوده الارستقراطية التي تعد المسرح نزهة ليلية يرتادونها في ملابس السهرة[١].

يرى الكثيرون من المنظرين المعاصرين أن البعد السياسي موجود دائماً في المسرح. ولقد عدَّ الكثيرون أن اختيار صيغة التوجه للجمهور وشكل التلقي الذي يعترضه المسرح مهما كان نوعه هو موقف سياسي تحريضي. فتسمية المسرح السياسي هي تسمية واسعة تعبر عن توجه ايديولوجي

---

(١) ينظر: سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر, سلسلة عالم المعرفة (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, ١٩٧٩) ص١٩٣ .

وفني للمسرح كونها تحدد شكله مسرحياً. وقد أفرزت الصيغ المتعددة التي أخذها المسرح السياسي في العصر الحديث أشكالاً مسرحية ساهمت في تطوير المسرح على صعيد كتابة النص وشكل العرض وعلاقة العرض بالجمهور، لذلك فقد ارتبط التوجه نحو صيغة المسرح السياسي في العصر الحديث بالرغبة في التوجه إلى الجماهير العريضة وتحريضها وجعلها فعالة كما هو الحال عند بسكاتور برشت(١).

يبني بسكاتور مسرحه الجديد (السياسي) الذي يلبي حاجات الجماهير العريضة "على اساس التقدم التقني والعالمي الذي ادخلته الاكتشافات الجديدة. إلّا أنه على مستوى المضمون المسرحي فإن بسكاتور يعتقد أن المسرح السياسي يجب أن لا يكتفي بعرض الاحداث الفردية بل يتخطى ذلك إلى تحليل انعكاستها الاجتماعية الاقتصادية و إلى تقرير كافة الوقائع التاريخية المرتبطة بها بشكل ينقل الصورة الدرامية إلى الملحمية من خلال اكساب الفعل المسرحي طابعًا قصصيًّا وصفيًّا"(٢).

كما أن الأحداث السياسية للحرب العالمية الأولى والثانية وتأسيس الأحزاب العمالية في أوربا والعالم الثالث وحركات الاستقلال كان لها تأثيرها على خلق مسرح سياسي، وهو خلق أيضاً مسرح يربط بين الفن والسياسة ويعطي للمسرح دوراً تحريضيًّا، وهو ما سمّي بالمسرح البروليتاري أي المسرح العمالي. لذلك ظهور هذا النوع من المسرح بفعل هجرة رجال

---

(١) ماري الياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي ط١ (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون , ١٩٩٧) ص٢٥٨ .

(٢) ينظر: سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر, مصدر سابق, ص١٩٦, ص١٩٧.

المسرح الألمانيين. اروين بيسكاتور وبرتولدبرشت. فأنطلق اروين بسكاتور في مسرحه السياسي التحريضي من المسرح البروليتاري (العمالي). فأعتمد مضامين تاريخية لمناقشة مفاهيم سياسية واستخدام الجداريات (لوحات توضيحية)، ومن أعماله المهمة مسرحية (رغم كل شيء) التي تستعرض تاريخ الحركات الثورية(١).

ترى الباحثة: أن أهم رجال المسرح المعاصر على المستوى السياسي في المسرح هوبرتولد برشت ولكن هذا الا يغطي ارتباط المسرح بالسياسة كما مر آنفاً منذ بداياته وحتى اليوم إلّا أن برشت صاحب نظرية المسرح الملحمي قد نظر للمسرح العمالي بنظرة هي مخالفة لما جاء به أرسطو وهي تريد أن تصل إلى تحريض المشاهد على الوقوف بوجه الأخطاء السياسية وانتقادها وانتقاد الواقع. كما أنه كتب لهذا النوع من المسرح نصوصاً مسرحية كثيرة . لذلك حصل على هذه الأهمية والتميز .

إن التحولات الكبيرة التي حصلت ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية مهدت لوجود رؤى فلسفية ودرامية جديدة ومغايرة للدراما الأرسطية، فكان من بينها المسرح الملحمي الذي جاء مع اكتشاف معنى جديد للحياة، فالإنسان وعلاقاته المتداخلة مع محيطه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والذي أصبح فيه جزءاً من الكل، متأثراً بمتغيرات المحيط ومؤثراً في الوقت

---

(١) ماري الياس و حنان قصاب , المصدر السابق , ص٢٥٩ .

نفسه ومن ثم خلق علاقة جدلية الإنسان ومحيطه. وهي علاقة يحكمها عامل الجدل، فيقول برخت: أصبح اليوم إلزاماً على الكاتب المسرحي أن يتناول الإنسان على أنه مجموعة كاملة للعلاقات الاجتماعية والسياسية. وهذا جاء من تأثر برخت بالفكر الماركسي تنقل الجدل إلى المسرح وذلك من متطلبات الأسلوب الملحمي البريختي البريختي وما يتطلبه من فهم حركة المجتمع والتحولات والتطورات التي تفرضها الحتمية التاريخية . وهو صراع الأضداد الذي يعد محركاً أساساً لتطور المجتمع والصيرورة التاريخية(١).

كذلك اقتضى المسرح السياسي البريختي إلغاء الجدار الرابع ليكون المشاهد ضمن الاحداث وهو ما بناه من النص إلى العرض. وذلك لتحفيز المتلقي على الرفض للواقع وما يمر به من فعل سياسي ضد رغبته وارادته في الحياة. لهذا فهو يكون منتقداً لا مندمجاً في النص أو العرض المسرحي. لذلك اعتمد بريخت مقترحات لتطوير وبناء علاقة جديدة بين المتلقي والنص جاء بها من المسرح الشرقي الصيني والياباني وكان الهدف من ذلك هو دحض مسرح الوهم. وفاز بشكل مباشر في وضعية النص المسرحي واللغة الدارجة والفضاء المسرحي والمتلقي(٢).

---

(١) مهند إبراهيم العميدي: ثنائية الحقيقة والوهم في المسرح ,ط١ (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ,٢٠١٥), ص٩٦ .

(٢) ايريكا فيشير ليشته : من مسرح المثاقفة الى تناسب ثقافات الفرجة, تر: خالد امين, ط١ (المغرب: المركز الدولي لدراسات الفرجة .٢٠١٦) ص٦٢ .

إن الأبعاد السياسية التحريضية التي اعتمدها بريخت جعلت منه رافضاً للمسرح الأرسطي؛ لأنه وجد أن في الماركسية ما يتوافق مع توجهاته الحداثوية والتجريبية. ووجد أن الماركسية تدعو إلى تحطيم المحاكاة وأوهامها وتنشيط الجانب السياسي التحريضي من خلال حث الجمهور لتغير المجتمع الرأسمالي، وكذلك تأثره بالفيلسوف (هيجل) وتعزيز لوظيفة الجدل (الديالكتيك) النقدي فقد ركز (بريخت) على استخدام مفهوم (الديالكتيك)، كونه يكشف عن الجدلية من الثبات مما يساهم في توضيح حقيقة الواقع بمناقشته التناقض الجوهري للأحداث الاجتماعية والسياسية، وقد حاول بريخت مخاطبة أكبر عدد ممكن الجماهير لإقناعهم بأهمية تحرير أدوات انتاجهم من سيطرة رأس المال، وكان يقول إن المتعة هذه من أهداف المسرح . وكان يؤكد أن أكبر متعة هي تلك التي تسببها المشاركة الفعالة الناتجة من التحريض السياسي للمسرح والذي يتضمن إطلاق حكم المتلقي وتطبيقه لما يراه في النص المسرحي والعرض خارج نطاق المسرح[١].

ووقف بالضد من المسرح الأرسطي وتمسك بشدة بعدائه لهذه النزعة في مسرحية (دائرة الطباشير القوفازية) واضعاً اقنعة على وجه الأشرار وفي (الأم الشجاعة) يوصل بريخت إجهاد نفسه لمنع الجمهور من التعاطف مع البطلة (الأم) ليكونوا ناقدين الأموهومين بما يقدم لهم وكذلك في (جاليلو

---

(١) عامر صباح المرزوك : تاريخ وأدب المسرح العالمي , مصدر سابق, ص٤٠ .

جاليلة)، فإن مسرح بريخت كذلك ليس إفلاطونيًّا أو مثاليًّا، بل إنه كان يؤمن بأن الحكام يجوز لهم الكذب من اجل الصالح العام. والشعراء بدل من اظهار مشاعرهم عليهم أن يساعدوا في تنفيذ السياسة العامة. فهو ضد الشعر الذي يغذي العواطف كما فعل إفلاطون وفضل النمط الملحمي (السردي) على التراجيديا[١].

اختلف برتولد بريخت عن التعبيريين؛ لأنه يمتلك اهتمامات سياسية تدور من بعيد حول العلاقة بين الاستعمار والإمبريالية و الرأسمالية من ناحية. وبين الشعوب المستعمرة الفقيرة من ناحية أخرى. وكذلك الصراع بين الرأسمالية الألمانية المنتفعة من ظروف الحرب وما بعد الحرب وبين الطبقات الفقيرة التي يسعى مسرحه إلى تحريضها سياسياً لذلك فقد ترك البناء الرومانسي لأعماله باحثاً عن بناء تعليمي تحريضي يقوم على فلسفة جديدة مستوحاة من الفكر السياسي الماركسي . ومن هذه الناحية يقوم بالبحث عن صياغة فكرية فنية ومسرحية لمسرحه التعليمي الجديد وكتابة نصوص تلائم هذا المسرح تكون جديدة . ثم تأخذ الصياغة شكل مناقشات تربطها ببعض الأغاني الشعبية ومن أهمها (الاستثناء والقاعدة) وهي تعد قمة النضج في تعليميات بريخت التحريضية من مسرحه السياسي التعليمي[٢].

---

(١) ينظر: والتركوفمان : التراجيديا والفلسفة , مصدر سابق, ص٣٦٠ .

(٢) ينظر: سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر . مصدر سابق, ص٢٠٥, ص٢٠٦.

ينطلق مسرح برتولد بريخت الملحمي من فكرة ماركس التي تهدف إلى تعبير العالم بدلاً من تفسيره، وهذا ما جعل مسرح برتولدبريخت الملحمي توفقاً بالماركسية. لهذا السبب كتب نظريته في المسرح الملحمي السياسي التحريضي في إطار الفكر الماركسي، بحيث كانت مختلفة مع نظرية أرسطو الدرامية فسميت نظرية بريخت باللادرامية. التي تقف بوجه الايدولوجية السائدة التي أرادها أرسطو وكذلك الوهم أو الإيهام والمحاكاة. بينما نجد برشت ولبناء مسرح تحريض سياسي يركز على ضرورة تقديم مبدأ محاولة هدم الأيدولوجية السائدة والدعوة لأيدولوجية جديدة، لذلك أصر بريخت من نظريته على مشاركة المتلقي لإيقاظ وعيه النقدي بمثالب الأيدولوجية السائدة(١).

وللدلالة اكثر على الفعل التحريضي السياسي في مسرح برتولد بريخت إستعمال مصطلح التغريب الذي يدعو اليه في الحداثة والشخصية. بأن تفقد الحداثة أو الشخصية كل ماهو بديهي وأن يتناول كل ماهو مألوف بشكل غير مألوف، وهو يرى من خلال ذلك أن المسرح مهمة اجتماعية (سياسية، وعلى أساسها ينبغي إعادة النظر بشكل اكثر شمولية ليس على مستوى النص فقط وإنما كل العناصر الأخرى. وهو يرى من جانب آخر أن ترتبط حركة الأشياء إرتباطاً وثيقاً بالحالة الاجتماعية والسياسية وتغيرات الواقع،

---

(١) ينظر: نهاد صليحة : المسرح بين الفن والفكر, ط١(مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب , ١٩٨٥) ص٩٥.

وأن حركة الاشياء وتبريرها المنطقي ينبغي أن يساعد المتلقي على فهم العالم كما يسميه بريخت(١).

لقد أراد بريخت أن يؤكد الطابع السياسي الذي تواجهه الطبقات الكادحة ولابد من تحريض هذه الطبقات لانتقاده واتخاذ موقف ضده، لذا فإن هناك عنفًا موجهًا وإن كان عنفاً معنويًّا لذلك تكون حركة العنف التي تسببت السياسات بوجودها هي جزء من الجدل السياسي والاجتماعي الذي يتم إعتناقه من قبل المؤلف . لهذا فإن الفعل العنيف في مسرح بريخت هو موقف نقدي من الذي يحدث في الواقع(٢).

في مسرح بريخت السياسي التحريضي يكون الانسان كائن متطور وليس ذلك لكائن السكوني جاعلاً من مهمه المسرح الملحمي إدراك العلاقة التأثيرية المتبادلة بين الفرد والمجتمع. ومن خلال إدراك التطور السياسي والاجتماعي وأثره في الفرد حيث إن الشيء الجاد عند بريخت يأتي بالقدر الذي يريد أن يبين به في المسرحية الواحدة بيئة اجتماعية بعاداتها ومعتقداتها. وهي تاريخية لتطور المجتمع ، والتبادلية هنا من خلال أثر الشر على المجتمع وأثر المجتمع على الشر وهكذا يحسب بريخت حساب التعاليم الماركسية والتحريضية ضد السياسة الرأسمالية والايدولويجية.

---

(١) ينظر: يوسف رشيد: الإنشاد المسرحي وعناصره, ط١(بـغداد: وزارة الثقافة, بغداد عاصمة الثـقافــة, ٢٠١٣), ص٥٤- ص٥٥ .

(٢) ينظر: نور سعيد : انساق التعبير الجسدي للعنف في المسرح , مصدر سابق, ص١٦١ .

والتي تسعى الطبقات السياسية المتسلطة اليها[١].

وهكذا إذا ما أردنا التعميم يمكننا أن نقول بأن المسرح كان دائمًا سياسياً إذا قصدنا بالسياسة في اطار القيم التي تتضمنها المسرحية وتسلم بها وتتخذه أرض الطرح قوى الصراع (وهو جوهر الدراما) التي تتنازع فيها القوى التحريضية السياسية ضد السلطة المستبدة ، ولكن إذا أردنا التخصيص، فيمكن القول بأن صفة المسرح السياسي ينبغي بها أن تقتصر على ذلك النوع من المسرح الذي لا يكتفي بأن تتخذ من فلسفة الحكم خلفية مسلماً بها للصراع . بل يتجاوز ذلك إلى اتخاذ فلسفة الحكم نفسها مادة للصراع، اي يصبح موضوعة السلطة والفلسفة التي تساندها، والقوانين التي تفرزها ومظاهر تطبيقها[٢].

ترى الباحثة: إن السياسة لم تفارق المسرح كما هو واضح من النصوص المسرحية التي ظهرت منذ الاغريق إلى اليوم فكلها فيها جوانب تحريضية سياسية وإن لم تكن واضحة للعيان. فلكل شخص مزاياه في استخدام الأساليب السياسية للوصول إلى أهدافه والتحريض ضد كل ما لا يقبله ويرتضيه، لهذا السبب فإذا كان الانسان في الشخصية المسرحية أو الحياة له القدرة السياسية والتحريضية فهذا يؤكد أن المجتمعات كذلك يمكن أن تتفق تجاه سياسة معينة أو أن تحرض ضد سياسة معينة أخرى وبعد ذلك

---

(١) ينظر: يوسف رشيد : البطل المسرحي (سؤال المبنى والمعنى في الفن) ط١ (بغداد: مطبعة السيماء , ٢٠١٥) ص١٠٦ .

(٢) ينظر: نهاد صليحة : المسرح بين الفن والفكر, المصدر السابق, ص٩٩.

يمكن أن يكون المسرح السياسي التحريضي متنوعاً ويختص بفترات مسرحية منذ بدايات المسرح إلى اليوم وكما يأتي:

١. مسرح سياسي إصلاحي: أي مسرح نقد سياسي بناء يهدف إلى إصلاح أخطاء التطبيق و يؤدي في النهاية إلى تثبيت النظام السائد .

٢. مسرح سياسي ثوري: وهو مسرح دعوى (في افضل صورة) أو (دعاية) في أسوأها. وهو يدعو ويحرض ضد نظرية سائدة واستبدالها بأخرى .

٣. مسرح سياسي فكري حقيقي: وهو المسرح الذي يعرض لعدة أيديولوجيات متصارعة دون التزام المؤلف بالانتصار لواحدة منها، ويمكن أن يكون الأول في بدايات المسرح عند اليونان والثاني مرتبط بمسرح بريخت والنوع الثالث هو مسرح غير ملتزم بفكرة أو يدافع عنها وهو عند شكسبير ومن بعده(١).

وعلى هذا الأساس يمكن القول أن المسرح والسياسية لا يفترقان ومنذ القدم وحتى الآن والمسرح لا يخلو من تعاصر قوتين أحدهما ثابتة والثانية متغيرة محرضة تحاول أن تصل إلى الواجهة لأنها مغلوبة على أمرها. فيكون سبيلها إلى ذلك هو أن اتخاذ سياسة بديلة من خلال التحريض على الوضع

---

(١) ينظر: وليد رمضان , المسرح السياسي , المجلة العربية , مجله شهرية العدد (٥٢٧) السعودية دار المجلة العربية للنشر و الترجمة , اغسطس (٢٠٢٠) (انترنيت)

والسياسة القائمة المرفوضة .

وكما هو الحال في المسرح السياسي التحريضي المتمثل في الكثير من آراء وأفكار المسرحية والمنظر في العالم ولاسيما بسكاتور وبريخت وغيرهم من المسرح التحريضي؛ يقوم بطرح المادة المراد توصيلها ليقدم المشاهد بإتخاذ موقف فكري ومبدئي من شكل الحالة الدرامية التحريضية. لذلك فهو موجه إلى مجموع من المتفرجين جميعاً وليس إلى أفراد فضلاً عن كونه وسيلة من وسائل التنوير وإثارة الوعي أو بجذب إهتمام المتلقين إلى مشكلة سياسية أو إجتماعية أو دينية.

وقبل الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ – ١٩١٨) ظهر في ألمانيا مسرح الشعب وهو نتيجة جهود الكتاب التعبيريين وهدفهم منه هو وجود مسرح سياسي، ثم بعد الحرب ظهر المسرح الملحمي لبروتولد بريخت، وعرض مسرحيات الإثارة والدعاية، ثم ظهرت جماعة القمصان الحمراء في ظل الوعي السياسي والاجتماعي، وذلك بعد هزيمة ألمانيا في الحرب الأمر الذي أجج الوعي الاجتماعي وجاء العام ١٩١٩م في ألمانيا لتتكون رابطة المسرح العالمي، وقد أفاد الحزب الشيوعي من هذا الفرق بحيث أطلق عليها فرق (الإثارة) التي هاجمت عادات المجتمع البرجوازي فنشرت الوعي بين طبقات المجتمع[١].

ترى الباحثة: هذا يعني أن الواقع السياسي المتردي يكون هو السبب في

---

(١) ينظر: وليد رمضان, المسرح السياسي, المصدر السابق. (انترنيت)

ظهور التحريض والاحتجاجات ضد هذه الأوضاع، ويتطلب ذلك وعياً ومنهجاً لما يجري بحيث يستطيع الثوار المحتجون أن يثيروا وعي الناس وتثبيتهم لما يجري في الواقع الفاسد لهذا نجد أن ظهور أكثر من حركة مسرحية تهتم بالجانب السياسي والتحريضي، وكانت السياسة والتحريض هو الدافع الأساس لهذه المسارح وبضمنها مسرح بسكاتور وبرخت وأنواع أخرى، ومع كل ذلك فإن المسرح السياسي التحريضي لم يخلُ من جوانب المتعة التي يقدسها العرض المسرحي، فهناك ماهو ملِّ وماهو ممتع، فإن المسرح التسجيلي هو صورة من سور المسرح السياسي التحريضي وهو يسجل عروضه مواقف من المجتمع ثم يلتزم بها وبالتأكيد هذا الموقف يكون إلى جانب الجماهير أو بدقة أكثر فإن تفيض الوجاني الطبقات التي تم استغلالها، ولذلك يسعى رجل المسرح التسجيلي إلى إيصال هذا لالنوع من المسرح إلى تلك الطبقات، والتي لم يصل إليها المسرح بسبب احتكاره من قبل الطبقة البرجوازية، وكان (بيتر فايس) هو صاحب هذا النوع من المسرح الذي ولد في ألمانيا عام ١٩١٦ وكتب أولى مسرحياته وهي (البرج) التي نشرت عام (١٩٦٢) كما كتب مسرحية (مار اصاد) والتي بسببها حقق شهرة عالمية وهي تتحدث عن الثورة الفرنسية وما أصابها من إخفاقات حيث حققت في برلين في مسرح شلل في العام (١٩٦٤)، وكانت مسرحيته (فيتنام) من أبرز مسرحياته التسجيلية والتي تعرض فيها

إلى تاريخ تلك البلاد ونضال شعبها ضد الاستعمار الفرنسي.....[١].

هناك من يرى أن المسرح السياسي لايوضح رؤية اجتماعية فقط أو سياسية فإن عمله يتمثل في مناقشة الواقع الفعلي بكل تناقضات أولاً سواء أكان واقعاً سياسياً أم إجتماعيًا أم إقتصاديًا، بشكل جاد وبشكل مباشر أيضاً، لأن الواقع الفعلي هو مايهم جمهور المسرح السياسي، قبل مناقشة الرؤية المطروحة في الجوانب السياسية والعواطف أو يبلورها. ولكنه رغم ذلك قد لايعتمد في إسقاطاته على الواقع بشكل مطلق وكلي.

وقد يعود إلى تاريخ حدث في الماضي أو قد يتصور مستقبلاً لم يحدث بعد، ومع ذلك فقد تتوجه الإسقاطات السياسية ومسرح الإسقاط السياسي يتخذ شكله وهي: الشكل الأسطوري الذي عن طريقه اكتشف المبدعون المسرحيون أن الأسطورة تهيء له الرمز الذي يحتاجه فيحمله ما يشاء من المواقف والقضايا والشخصيات التي لها مردودات مؤثرة في مجتمعه، ثم الشكل التاريخي الذي يستفيد منه بإصدار التاريخ ويسقطها على الواقع[٢].

إن سمة السياسة أحياناً تطلق على كل مسرح وجد في العالم ، وكما يرى اوجستر بوالو صاحب مسرح المقهورين .

أن كل مسرح هو سياسي بالضرورة؛ لأن كل أنشطة الإنسان سياسية والمسرح واحد من هذه الأنشطة، وأولئك الذين يحاولون فصل المسرح عن

---

(١) ينظر: سرمد السرمدي, بسكاتور والمسرح السياسي, الحوار المتحدث (انترنيت) .

(٢) ينظر: د. جودة عبد النبي جودة السيدة, المسرح السياسي المعاصر في مصر, (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب, ٢٠١٥) ص١٣-١٤.

السياسة يحاولون تضليلنا وهذا نفسه موقف سياسي[(١)].

ان وظيفة المسرح السياسي في العالم هي أن يسأل الاسئلة التي يجب أن يسألها المجتمع في لحظات القهر ولا تنتظر منه أن يجيب على هذه الاسئلة وإنما عليه أن يسألها لتتخذ شكلاً محدداً، وهذا الشكل أنما هو مصاحب لميلاد فجر جديد ، ومن جانب آخر تعد على المسرح السياسي في أوربا وأمريكا (على خدمة الحركة الثورية وحاول أن يقدم) للطبقات العالمية اعمالاً تمهد الطريق إلى الحصول على مكاسب و الوصول إلى تحررها من " اغترابها "، لذلك جعل أبطال المسرح السياسي ممثلين لكيان سياسي واقتصادي ، واصبح المسرح نتيجة لذلك جريدة ناطقة تفسر العصر الذي نعيش فيه[(٢)].

كما أن المسرح السياسي يقوم بالكشف عن الفساد والتردي في الواقع الإجتماعي والسياسي، فإن المسرح السياسي يدرك طبيعة المشاكل التي في الواقع وبهذا فأنه كمسرح تحريضي يقوم بعملية الكشف للأوضاع وتقديمها إلى المتلقين عن طريق عملية تثويرهم ضد هذا الواقع والعمل على تغيره، وبذلك فإن المسرح السياسي يقوم على محاصرة المشاكل السياسية وفضحها، وهو مسرح يجعل المتلقي يمتلئ بالموقف الفكري الواعي المتحفز ضد الواقع، ولذلك فأنه يعمل عمل تغير فكر المتلقي ومواقفه ومن

---

(١) ينظر: فؤاد دواره , مسرح المقهورين (رؤية جديدة تهدم نظرية ارسطو من اساسها , الكويت) المجلة العربي العدد (٢٧٢) تموز ١٩٨٠ , ص١٤٢ .

(٢) ينظر: د. جودة عبدالنبي جودة السيد , المسرح السياسي في مصر , م . س , ص١٩ .

ثم تغيير الواقع من خلال المتلقي نفسه[1].

وبالانتقال إلى الكاتب المسرحي جان أنوي (١٩١٠ – ١٩٨٧) الذي تجلت أفكاره السياسية في مسرحية (انتيجون) التي كتبها في العام ١٩٤٤ عندما وقعت بوجه السلطة الغاشمة التي يمثلها (كريون) وهي تعبر عن شخصية ثورية قوية لم تشعر بالخوف أو الارتداد عن موقفها الذي وقفته .

إن فكرة مسرحية (انتيجون) هي أن المساومة لا يمكن تفاديها إلّا بالموت وأن انتيجون نموذج لتلك الفكرة وقد كتبها (أنوي) بخلاف (سوفولكس) إذ أن الفرق بينهما إن انوي لم يكن مهتماً بالآلهة وبالطبيعة، عندما نسأل لماذا ادفنت انتيجون أخوها؟ يكون جوابه نفسه فتقول: دفنته (لأجل نفسي)، وكان إصرارها على موقفها بالتضاد مع المساومة (كريون) مدفوعاً بنظرية حول ما هو صالح للآخرين، وقد قدم أنوي هذا النص بحيث إن هنالك فروقات بين سوفوكلس وبينه، فقد حذف انوي شخصيات مثل شخصية (ترزياس) وأضاف شخصية (المرضعة) وكذلك شخصية (خادم كريون) ثم زاد انوي حداثة على النص كالملابس والعادات اليومية التي تميزت بها الشخصيات وأعطى الكورس دوراً أساسياً في إحدى المسرحيات وبعض الفروق الأخرى[2].

إن برتولد بريخت شأنه شان اي مخرج غربي قرأ وشاهد المسرح الشرقي

---

(١) ينظر: سعد الله ونوس , بيانات المسرح عربي جديد ط١(بيروت : دار الفكر الجديد ,١٩٨٨) ص٤٠ – ٤١.

(٢) ينظر: وضاء قحطان حميد, المفهوم السياسي في النص المسرحي, ط١ (دمشق: دار الفنون والآداب , ٢٠١٩) ص٩٧ .

وتأثر به، ونجد ذلك من خلال تأثير مسرح النو الياباني عليه وذلك لكونه ببساطة يعالج المشاكل الأخلاقية، فكان موضوعات النو تقدم في حيز خال، واداء الممثل يكون مؤسلب ويرتدي القناع على وجهه، وكانت عناصر الديكور قليلة جداً ودلالاتها مباشرة والموسيقى رغم قلتهم فانهم مرئيون على الخشبة وأمام أنظار المتفرجين، كما تأثر بريخت بالمحتوى الجوهري للمسرح الصيني ولاسيما حالات التقشف بالحركة واعتماد الرموز المكثفة وأدوات بسيطة من شأنها أن تخلف لدى المتلقي زيادة للتفكير وتحريك المخيلة والمشاركة في إصدار الحكمة. كما أثر مسرح ازنتشاين السينمائي ببريخت وكان ابزنشتاين يرى أن السينما شكل فكري يتناسب مع مفهوم العملية المادية الذي تتباه الجماليات. فالصدر لها علاقة مباشرة بالواقع الفعلي والتحكم في الصدر عن طريقة المونتاج. فاستطاع ابزنشتاين أن يقدم الظروف السياسية التي تكمن خلف أنماط العلاقات الاجتماعية من خلال المونتاج(١).

لقد حمل برتولد برخت الفكر الماركسي الاشتراكي ليكون من سمات مسرحه الملحمي والذي أعتمده فضلاً عن أساليب أخرى كالتغريب واللاأرسطية التي تغطي عدم الايهام اي عدم ايهام المتلقي والذي يجب ان يكون متحفزاً مع الاحداث المطروحة في النص البريخت ليكون ناقداً لها . فمسرحيات بريخت تعكس علاقة

---

(١) ينظر: يحيى البشتاوي, المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي, ط١ (الاردن: دار الكندي, ٢٠٠٤) ص٢٠ – ص٢١ .

الانسان بالواقع . فضلاً عن تبني بريخت الشهادة والاستشهاد (الوثيقة) ويدعو من خلالها التفسير الواقع عن طريقة جعل الجمهور يدلي برأيه في احداث المسرحية ووقائعها المأخوذة من الواقع المعاش.

ولأجل التأثير المباشر في المتلقي إلى إزاحة الجدار الرابع فضلاً عن تضمين النص ومن ثم عرض تقنيات جديدة كاللافتة والفلم السينمائي والصور، والجوانب السياسية غير الغائبة والتي تكون في النصوص البريختية عن طريق ادخال مشاهد مسرحية تتميز بالواقعية وتوهم المتلقين واقعه، صورت على الطبيعة كتسجيل قوة وهمجية الحكم النازي كما في مسرحية (عظمة الرايخ) الثالث وبؤسه، فضلاً عن اعتماد على تقنيات مسرحية شرطية كالتغريب الروائي والانشودة والغناء والرقص والاقنعة . لتغير وعي المتلقي[١].

وترى الباحثة: أن مسرح بريخت السياسي يمثل نموذجاً للمسرح السياسي في العالم؛ لأنه ينطلق من فلسفة عميقة تهتم بالإنسان من نواحي يقضة واسترجاع حقوقه ومنحه مكانة مهمة كطبقة كادحة وقد أعتمد في ذلك على أفكار الماركسية، وكذلك على العديد من الأشياء التي مر ذكرها. ولكن يجب أن نؤكد أن الماركسية قد سبقت بريخت في الاهتمام بالطبقات الفقيرة والكادحة لتثبيت فساد السلطات وضياع حقوق الناس، لذلك فهو مسرح سياسي؛ لأنه يدين السلطة وتحريضي لأنه يريد من الكادحين استرجاع حقوقهم المسلوبة من قبل السلطة، كما أنَّ المسرح مدعوم بنظرية ومجموعة من النصوص المسرحية التي كتبها بريخت لمسرحه الملحمي مثل (اوبرا القروش الثلاثة، الأم الشجاعة، بعل الجندي

---

(١) ينظر: سفيان الخضري , بريخت و مسرح تغير الواقع . (انترنيت)

سيغايكل رجل برجل حياة غاليلو، القاعدة والاستثناء وغيرها).

المبحث الثانى
البعد السياسى التحريضى
في النص المسرحى العربى

شأنه شأن الوضع العالمي فقد تأثر الوضع العربي بالجوانب السياسية التي ربما تختلف عن السياسة العالمية بكونها سياسة قائمة على القائد الأوحد والدائم والحكم الديكتاتوري وسياسة الحزب الواحد والقهر والتسلط والاستبداد. لذلك فقد عانى الفرد والمجتمع العربي من هذه السياسات ولازال يعاني من سياسة الديكتاتور الواحد. لهذا فأن الموضوع المسرحي العربي الذي يتكون من السياسة هو موضوع مشبع بالاحداث والمشاكل السياسية والثورية التي يقوم بها الشعب ضد الحكومة من خلال تحريض الطبقة الثقافية والطبقة السياسية التي تمثل المعارضة السياسية.

لذلك يحتوي النص المسرحي العربي على التحريض السياسي من الحكومات لا تهتم بتطلعات الإنسان العربي. وهمها هو خدمة مصالحها الشخصية على حساب المجتمع و يرافق ذلك القسوة التي تمارسها ضد من يقف بوجه سياساتها أو يحرض ضدها لذلك جاء التحريض في المسرح العربي كما هو الواقع الذي عشناه ويعرفه الجميع مضمراً في الكثير من النصوص العربية بسبب الخوف من الرقابة والتعرض لمشاكل كثيرة نفسية وبدنية واجتماعية وسياسية.

وكعادته- المسرح العربي يستعين وينقل تجارب المسرح الغربي، فقد استعان المسرح السياسي العربي لدى الكثير من الكُتَّاب العرب بتقنيات المسرح الغربي مثل التغريب والراوي، ولاسيما عند سعد الله ونوس في (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) وكذلك عند الفريد فرج في مسرحية (النار

والزيتون)، فالمسرح السياسي هو المسرح الذي يستطيع كشف جدلية العلاقة بين الفن والمجتمع عبر قوانين علمية، بل هو مسرح سياسي ديناميكي بحيث يفتح أمام القراء والمتابعين إمكانية المستقبل أو يشير إليه وإلى إمكانية تبديل الواقع وتبديل القوانين السائدة، وليصل إلى المتلقين كان عليه إن يستعين بتلك التقنيات التي منها التغريب والراوي أو الحكواتي. وقد وجد المسرح العربي اتجاهه في السياسة والقضايا الساخنة، وهكذا كان المسرح السياسي بتقنياته يحقق احتياجات المجتمع العربي(١).

أدرك معظم الكتاب العرب أن للمسرح وظيفتين لابد للمسرح من أن يؤديهما معاً وهما: الحث أو التحفيز والتحريض للمتلقي على الثورة ضد الوضع الرديء هذا من ناحية. ومن الناحية الأخرى يأتي التحليل والتعليم وشرح الوقائع والأسباب من ناحية أخرى، فهذان العاملان اساسان من اسس المسرح السياسي العربي، فلا يمكن للمسرح السياسي أن يستمر من غير أن يكون قادراً على بث الرفض والثورة داخل عقل المتلقي وذلك يعني أن المسرح السياسي سيفقد وظيفته التي أنشئ من أجلها، وأينما يكون المسرح السياسي داخل بناية المسرح أم في خارجها أي مسرح الشارع فإنه يحمل الصفات نفسها والاهداف نفسها والقيم نفسها التي على أساسها

---

(١) عبد الناصر حسو, المسرح السياسي في الوطن العربي, ١٩ مايو ٢٠١٨, صحيفة الضياء الجزائر, العدد (انترنيت) www.dznewss4.com.

انطلق الى المجتمع[١].

وفي أحيان أخرى يأخذ الكاتب المسرحي العربي مواضيع من التاريخ يضمنها أفكاراً تحريضية سياسية دون أن يتعرض لمشاكل رقابية أو أمنية فيأتي بشخصية دكتاتور من التاريخ ليعبر عن الواقع من خلالها. أو بشعب مغلوب على أمره ويحاول أن يحرض من خلال الدعوة إلى الثورة وهكذا فان النص المسرحي العربي لم يكن أقل من النص العالمي في قضايا التحريض والسياسة، لقد مر المسرح العربي بالكثير من الانعكاسات ومن أهمها عند ظهوره على يد مارون النقاش، فبدأ النشاط المسرحي في العالم العربي في النصف الأول من القرن التاسع عشر. وهو ظهور متأخر بسبب عوامل سياسية واجتماعية واقتصادية. تراكمت مع مرور الزمن وألحقت في بنيته المعرفية والثقافية شيء من التأخير ان لم يكن شيء من الركود. لذلك بدأ المسرح العربي البداية الحقيقية على يد مارون النقاش الرائد اللبناني الأول (١٨١٧- ١٨٥٥)، إذ نقل التجربة الغربية إلى العالم العربي فألَّف اول نص مسرحي عربي هو (البخيل) وعرضها في بيروت ١٨٤٧م[٢].

ثم انتقل بعد ذلك الى سوريا على يد أحمد أبو خليل القباني ، ثم إلى مصر

---

(١) ينظر: فاروق عبد القادر, رؤى الواقع. وهموم الثورة المعاصرة (دراسات في المسرح العربي المعاصر) ط٢ (مصر: العلوم للنشر والتوزيع, ٢٠٠٥) ص٢٨٤.

(٢) ينظر: عامر صباح المرزوق : تحولات البنية الدرامية في مسرح يوسف العاني (في ضوء المتغيرات الثقافية) ط١ (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح, ٢٠١٥) ص١٥.

فظهر يعقوب صنوع وقدم مجموعة نصوص مسرحية ، فوصل المسرح إلى معظم دول العالم العربي وانشأت له المسارح والمعاهد والكليات وأصبح واحداً من أهم الظواهر الثقافية العربية. فكان الاصطدام الأول بالسلطة الدينية والمواقف التي حدثت مع أبي خليل القباني في سوريا (١٨٣٣-١٩٠٣) من خلال موقف بعض الشيوخ المتزمتين الذين رفضوا في المسرح الرقص والموسيقى والغناء والتمثيل . لذلك أغلق المسرح و فشلت التجارب إلّا أنها لم تمُت وهذا جزء من تكريس الانهزام والتعامل مع المسرح بأسلوب الضد والهروب والانهزام أو محاولة كسره . في الوقت الذي أغفلوا فيه ان فكرة المسرح هي أكثر الوسائل فعالية لدعم روح سياسة المدينة والقانون ومعالجة مشاكل الواقع ونواقصه[١].

كان المسرح العربي يمتلئ بالنصوص المسرحية السياسية التحريضية منذ بداياته حتى تطوره وظهور كُتَّابٍ عرب أرادوا أن يكون للمسرح العربي النصوص التي تعبر عن واقعه و ليست المترجمة و تلك النصوص هي التي تعبر عن الواقع العربي، لأن الواقع العربي كان يقع تحت الاستعمار وسلطته وسلطات سياسية ضعيفة و بسبب معاناتهم من غزو بعض الدول الغربية للبلاد العربية والاحتلال الإسرائيلي لفلسطين وأجزاء عربية. وكذلك من الحكام العرب الطغاة. لذلك أنتج المسرحيون عشرات النصوص التي تدور

---

(١) ينظر: هيثم عبدالرزاق: المسرح, المواطن, الدولة, مجلة مسرحنا, العدد (٢) بغداد: المركز العراقي للمسرح, اذار, ٢٠١٦ , ص١١٧- ص١١٨ .

حول الوضع السياسي ورفضه، فكان توفيق الحكيم من أوائل الكتاب الذين تناولوا موضوعة الغزو في مسرحية (الضيف الثقيل) عام ١٩١٩ كتبها ضد الاحتلال الانكليزي، ولعل أهم النصوص الأخرى التي كانت تحرض ضد سياسة الاحتلال وسياسيات حكام العرب وإدانتهم بسبب تفريطهم بالأرض هي : (سليمان الحلبي والنار والزيتون) للفريد فرج، و(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) و(الاغتصاب) لسعد الله ونوس. و(محاكمة الرجل الذي لم يحارب) لممدوح عدوان و(الغزاة) لعلي الشوك و(بلدي يا بلدي) لرشاد رشدي و(وايها المشاهد جد عنواناً لهذه المسرحية) و (هي حرب طروادة أخرى) لجليل القيسي و(الطوف) لفؤاد النكرلي و(المسامير) لسعد الدين وهبة ، فضلاً عن نصوص أخرى كثيرة لمحمد الماغوط وكاتب ياسين ومحمد القري والمهدي المنبحي(١).

ارتبط المسرح عربيًّا ومنذ النشأة بالسياسة، والسياسة ارتبطت به، ولاسيما في مصر وسوريا ولبنان، ليس لأنه نشأ في زمن الاستعمار، بل لأن كل الظواهر المسرحية الشعبية التي مهدت لاستقبال الفن المسرحي في الوطن العربي غلب عليها الطابع السياسي. مثل فن الاراجوز وخيال الظل والبابات والحكواتي. "إلا أن المسرح السياسي في الوطن العربي قد أخذ أشكالاً عدة بالإفادة من التراث العربي وما لدى العالم من أنواع المسرح

---

(١) ينظر: عواد علي : الحضور المرئي (المسرح من التحريم الى ما بعد (الحداثة) ط١ (سورية : دار المدى للثقافة و النشر , ٢٠٠٨) ص٥٢.

السياسي كالمسرح التسجيلي أو المسرح الملحمي ومسرح الشارع وغيرها، وكلها تنتمي إلى المسرح السياسي التحريضي وهي تتوجه لتعالج قضية سياسية من خلال المنظور الفكري لكل نوع مسرحي يكون متطابقاً مع الرؤية الأيديولوجية التي ينتجها الفن المسرحي"(١).

لقد حاول الكاتب العرب توظيف التراث لعدة قضايا سياسية وثقافية زمنية لأنهم وجدوا في التراث مادة غنية أخذوا منها موضوعات مسرحياتهم وكذلك لمنح المسرح العربي لعوبة غير غربية وتحميلها الواقع العربي السياسي والتحريض ضده وضد الطغاة فمنذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي. بدأ استلهام التراث وتوظيفه في المسرح. فمن التجارب الأولى في مصر مارون النقاش في مسرحية (أبو الحسن المغفل) التي كتبها في (١٨٥٠) وهي من حكايات ألف ليلة وليلة، وبعده توفيق الحكيم الذي دعا من خلال كتابه (قالبنا المسرحي) إلى إيجاد صيغة مسرحية عربية تقوم على الحكواتي والمداح وكانت أيضاً مصادره من القرآن والتوراة والتراث الشعبي، كذلك استلهم السامر الريفي في مسرحية (الزمار)، ١٩٩٣م، وفي مسرحية (يا طالع الشجرة) ١٩٦٢. وجاءت (دعوة يوسف إدريس) للتأصيل باعتماد السامر التراثي و رأى أن فن السامر هو فعل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة في الافراح والمواليد. ومنه الرواية المضحكة

---

(١) شيماء شيتور, الاتجاه السياسي في المسرح العربي (مسرحية الملك هو الملك) رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب, لغة عربية, جامعة محمد بوصفيان, الجزائر, ٢٠١٤- ٢٠١٥, ص٦٣.

المتوارثة مثل دور (فرفور) أو (زرزور) والفرفور أو الفرافير ظواهر اجتماعية بشرية ساخرة والفرفور هو الضمير الجماعي الساخر ضد كل ما هو غير صحيح في الواقع، لاسيما الجوانب السياسية والاجتماعية، فجاءت مسرحية (الفرافير ١٩٦٤) معبرة عن ذلك[١].

لقد عاش المسرح السياسي التحريضي في الوطن العربي في ظل سلطات حكومية دكتاتورية ولم يتخلص من سطوتها عليه سواء بشكل مباشر أم غير مباشر، كما إن خطاب التحريض في المسرح السياسي لن يكون فاعلاً في عملية التغير. فالمساحة تضيق كلما أصبح المسرح نخبوياً، لذلك فإن أي نوع من أنواع التحريض سواء كان جماليًّا أم أيديولوجيًّا ام فلسفيًّا سيكون غير قادر على إيصال رسالته، سواء كان التحريض معلناً أم كان كامناً في شفرات ما وراء السطور أو أي دعوة للتمرد على واقع معين[٢].

وفي سوريا نجد أن هناك عددًا من الكتاب ممّن كتبوا عن الواقع السياسي العربي ومعاناة الإنسان من خلال أعمال مسرحية أشاروا فيها لمثل هذه الأمور من أمثال (وليد إصلاحي) في مسرحية (البكاء في غياب القمر)، ومحمد الماغوط في (كأسك يا وطن) وممدوح عدوان (كيف تركت السيف) وسعد الله ونوس في مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) و(سهرة

---

(١) ينظر: عمر سعادة : الخطاب المسرحي, ط١ (الاردن: دار أمجد للنشر والتوزيع, ٢٠١٥) ص١٠٠ – ص١٠٢.
(٢) ينظر: يوسف رشيد, وظيفة التحريض بين سلطة المسرح ومسرح السلطة. بحث منشور في مجلة الأكاديمي الصادرة من جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ انترنيت.

مع أبي الخليل القباني) وكتاب آخرون ويمكن أن يكون سعد الله ونوس عينة مهمة من الكتاب السوريين في تناول الجانب السياسي التحريضي في المسرح السوري . فقد اهتم الى جانب التحريض والسياسة بالتراث في معالجة مضامين معاصرة . وحاول في مسرحية (سهره مع أبي خليل القباني) أن يستفيد من التراث القريب ليعالج قضايا حديثة ، فجاءت هذه المسرحية مركبة تفيد من تجربة القباني أحد رواد المسرح العربي في سوريا، وتتضمن نص إحدى نصوص القباني (رواية هارون الرشيد مع الأمير غانم ، ابن أيوب وقوت القلوب) مع شيء من التحوير وبعد تعديل شيء من لغتها وبعض مواقفها ثم أدمجها بالقصة الريادية لتجربة القباني وكفاحه من أجل إقامة مسرح في دمشق[١].

وفي مضمون هذه المسرحية هنالك اشارات للواقع الذي يعيش فيه سعد الله ونوس وهو التردي السياسي من الداخل والخارج ولاسيما احتلال إسرائيل للجولان السورية المستعمرة، فالكاتب سعد الله و نوس يحاول أن يستفيد مما يتيحه الحدث من إمكانات في الامتداد، فيربط فكرة دعم الوالي (في إحداث النص) للجهود المسرحية المضيئة وفكرة الولاية عامة وما توحيه من إشارات سياسية فينطلق بفكرة الدعم إلى الصورة المقابلة على نحو ما نرى في قول سليم عضو الفرقة[٢]:

---

(١) ينظر: إبراهيم السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث, ط١ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة, ١٩٩٠) ص١٩٥ .

(٢) ينظر: إبراهيم السعافين : المسرحية العربية الحديثة والتراث , المصدر السابق , ص٢٣١ .

- معنى ذلك أنه يخالف الوالي. ومن يخالف الوالي يخالف السلطان.
ومن يخالف السلطان يشنق أو يرفع على الخازوق .

ترى الباحثة: أن هذه المسرحية تتحدث عن مشاكل واجهت القباني عند تأسيسه المسرح في سوريا، ومنها ما واجهه من رجال الدين المتزمتين ومعاناته معهم وكذلك دخول السياسة في هذه القضية من خلال شخصية الوالي الذي وقف إلى جانب القباني فيما بعد لكن أمر إغلاق المسرح بشكل تام هو قرار سياسي رديء. إلّا أنه لم يجعل القباني يتراجع ، والمسرحية فيها جانب واسع من التحريض السياسي على الواقع العربي الذي عاش فيه سعد الله ونوس والكُتَّاب العرب الآخرون، وكذلك يطرح ونوس في العديد من مسرحياته جوانب سياسية تحريضية ولاسيما في مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) و(حفلة سمر من أجل٥ حزيران) و(الملك هو الملك).

وفي المسرح الفلسطيني نجد "أن الواقع السياسي المرير يتجسد في مسرحية (ثورة الزنج) للشاعر والكاتب الفلسطيني (معين بسيسر). فهنالك دوافع عديدة تحدو الكاتب المسرحي إلى صياغة التاريخ دراميًّا. منها ما يكون ستارًا او هروبًا من قول الكلام مباشرة في الواقع السياسي الراهن وتقديمه عبر لبوس التاريخية يصل بها المبدع إلى مبتغاه من دون أن يعرض نفسه للمساءلة و المواجهة"(١).

---

(١) ينظر: بيداء محيي الدين الدوسكي: سردية النص المسرحي العربي, ط١ (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة, ٢٠٠٦), ص٢٣ .

ولأجل ذلك يقوم معين بسيسر بالعمل الدرامي على أساسين الأول طرح قيمة النص المسرحي والآخر البعد التاريخي أو التراثي، ويعني أن يقحمنا في التاريخ أو التراث وهنا يكون الانتقال من الزمن الحاضر إلى الماضي الذي لا يتسم بنقائه غالباً فقد تتسلل اليه او تخترقه لمسات الزمن الآني وفي ثورة الزنج نقف عند التلاقح الزمني المعاصر و(ثورة الغسالة والرجل التيكرز) ويجد التاريخ بطل المسرحية (عبدالله ابن محمد وأعضاء ثورة الزنج) الذي يباغت الرجل الغسالة والرجل التيكرز، إذ استقر رأيهما على تصوير معاناة فلسطين عوضاً عن ثورة الزنج[١].

وفي المسرح اللبناني هنالك تجارب مسرحية مهمة على الصعيد المحلي والدولي، منها تجربة روجية عساف في مسرح الحكواتي، وهي تجربة من ضمن تجارب التأصيل للمسرح العربي إلى جانب أسماء عديدة في الوطن العربي من أمثال عبد الكريم برشيد صاحب المسرح الاحتفالي في المغرب وعز الدين المدني في تونس وفي الجزائر مسرح الكركوز لعبد الرحمن كاكي وآخرين الا ان هنالك تجارب في النص المسرحي قدمت الوضع السياسي بشكل واضح ومثير للجدل[٢].

كما إن المسرح في لبنان ينطلق من أرضيات سياسية تحريضية محددة ، وهو ما ينعكس في نصوص عصام محفوظ والأعمال التي أعدها للمسرح

---

(١) بيداء محيي الدين الدوسكي : سردية النص المسرحي العربي, المصدر السابق, ص٢٣٢ .

(٢) ينظر: شفاء العمري: التجريب المسرحي في الألفية الثالثة – مجلة دجلة – العدد (٢٢) . بغداد : وزارة الثقافة ٢٠٠٦ , ص٤٢.

روجيه عساف وقام بإخراجها وكذلك جلال خوري. وأن نصوص هذا الأخير (جلال خوري)، وهي (سوق الفعالة) و(جحا في القرى الامامين) تعاني من ذكاء الاتصال بالمتلقين، وهو يعتمد تجربة برخت المسرحية لقصد التواصل الحي مع (الصالة). إلّا أن عصام محفوظ يزاوج في أعماله (الديكتاتور) و(كارت بلانش) و(لماذا) رفض سرحان ما قاله الزعيم (فرج الله الحلو) و(سعدون ملكاً) يزاوج بين المباشرة السياسية ونداء الفن، وهي تنازع التغيير في البحث عن المعنى في فوضى القيم السياسية(١).

ويحاول الكاتب القباني في تجاربه الأولى في التأليف المسرحي في مسرحية أقرب

إلى الصوت المتوحد الذي يحمل مأساة الشعب الذي جعل منه جماعة مغمورة تسير في الوقت نفسه إلى أزمة شاملة لوطن طحنته الحروب . وأثار في هذا الصوت ترجيحاً مأساويًّا لجذور العنف والقهر اللذين طبعا حياة اللبنانيين خلال أكثر من قرن من الزمن. وعندما نشر يحيى جابر نص مسرحيته (ابتسم .. أنت لبناني) في عام (١٩٩٤) كان واضحاً أن ذلك الصوت اللبناني المتوحد وسع تعبيره في إطار غنائي ذاتي للإحاطة بحركة التاريخ ولا سيما وطأة الخيبة الوطنية والقومية على هذا الوجدان. وهذا هو اندماج في الشجن المقهور والقاهر(٢).

---

(١) ينظر: عبدالله ابو هيف: المسرح العربي المعاصر (قضايا ورؤى وتجارب) ط١ (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب, ٢٠٠٢) ص٧ .

(٢) ينظر: عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر , المصدر السابق , ص٤١٥.

في هذا النص يقدم يحيى جابر صورة سياسية مؤلمة للوضع اللبناني حيث تبدأ المسرحية من احتفال الزوجين (عبد الله وروز) بالذكرى الخامسة لزواجهما. غير أن الاحتفال سرعان ما يتحول إلى تأجيج للوجع اللبناني وإلى استجلاء القهر اللبناني الطويل، فتمضي المسرحية في تشريح الواقع السياسي والاجتماعي بانفتاحه على التجربة التاريخية المشحونة بالعذاب واوهام الاستقلال والحرية والتقدم. وهناك تشريح للطائفية والنخب السياسية الحاكمة وللتنظيمات الحزبية ولدخول الطفيلية المنتعشة في مناخ الحرب السائد قبل الحرب وبعدها وهناك نقد يصل إلى حد المباشرة للأيديولوجيات والنظام الدولي والأقليمي والعربي واللبناني(١).

وفي المسرح الأردني ومنذ بداياته حتى مرحلة متأخرة نجد قلة النصوص المكتوبة محلياً والاعتماد الكلي على نصوص مسرحية مترجمة أو عربية لكتاب عرب وسئل أحد رجال المسرح الاردني وهو (حاتم السيد) عن الصعوبات التي تواجه المسرح الاردني في الوقت الحاضر. فقال: أزمة النصوص وإن كانت عالمية، ليست وقفًا على الأردن ونحن أكثر من غيرنا. بحاجة الى النصوص الجيدة والمحلية ومنها بصفة خاصة، ويمكن بوجودكم توافر المسرحيات المعروضة التي تضمن استمرار العروض وكثافتها ومن ثم يمكن بعد عشر سنوات– مثلا – أن يخلق كاتب مسرحي جيد في المسرح

---

(١) ينظر: عبد الرحمن أبو هيف: المسرح العربي المعاصر , المصدر السابق , ص٤١٦- ص٤١٧ .

الأردني[1].

ولكن هنالك تجربة مهمة للكاتب الأردني ابراهيم جابر إبراهيم في نص المسرحية (حديقة الموتى) (٢٠٠٠م) و هي إجرء التجارب المسرحية العربية التي شرحت شخصية الحاكم الطاغية والاستبداد السياسي تشريحاً دراميًّا. وقدمته نموذجاً فريداً للسلطة المطلقة المتهورة التي تعتمد على القوة العسكرية كأداة في ممارسة القهر والاستحواذ والاغتصاب وكل أنواع الجور والطغيان. وتجري أحداث المسرحية في فضاء مكون من طابقين منفصلين بحيث يبدو كل منها وكأنه مسرح قائم بذاته. وفي الطابق السفلي هنالك سبعة اشخاص وامرأتان وفي الطابق العلوي المظلم والذي ينكشف تدريجياً فظهر جنرال جالس على كرسي وثير وظهره إلى المتلقين، الذين في الطابق السفلي أموات يسردون قصة موتهم. وهذا الجنرال له دلالات تسقط على الواقع السياسي المعاش وهي شخصية جبانة ومنخورة من الداخل لا تستطيع مواجهة العدو الخارجي، ولا تهتم لسيادة الوطن وإذا ما اضطرت لخوض المعارك فإنها تخرج مهزومة دائماً[2].

ترى الباحثة: أن هناك مسألتين مهمتين هما من عناصر التحريض السياسي وهما غياب حرية التعبير بسبب الطغاة أولاً وثانياً ضياع الأوطان والحرب

---

(١) ينظر: علي الراعي, المسرح في الوطن العربي, ط٢ سلسلة عالم المعرفة , العدد (٢٤٨) . الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, ١٩٩٩, ص٢٨٣ .

(٢) ينظر: أبو الحسن عبد الحميد سلام, حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الإعداد و التأليف , ط٢, (مصر مركز الاسكندرية للكتاب ١٩٩٣), ص١٠٦ .

الفاشلة التي يخرج منها هؤلاء الطغاة بهزيمة. وهذا يجعل الإنسان العربي يشعر بالخيبة والخذلان من هذا الواقع الذي لا يعجب أحداً، فيسعى الكاتب المسرحي أن يدخل أو يرسم هذا الواقع وشخصياته في نصوصه المسرحية. وتجدر الإشارة إلى أن الفن المسرحي في الوطن العربي أم في العالم يعتمد على الإبداع في تطوره . والإتيان بتجديد في الشكل متعارض مع أصحاب الشكل القديم وهو ما يصنع صراعاً ثانويًّا بين أصحاب القديم والجديد أما على مستوى المضمون. فإن الصراع بين الدولة والمسرح يقوم على تعارض الموضوع المسرحي مع نظام الدولة السياسي والثقافي أو مع إحدى سياساتها الداخلية أم الخارجية، وذلك عندما يكون التخلف تكمن من الدولة – فهنا تكمن الخطورة، إذ كيف يتصارع نشاط أرادت له الدولة أن يدعمها، وقامت بدعمه بالمال. ومن هنا ظهرت القيود على المسرح، ومنها القيود الصادرة من سياسة الدولة ليأخذ المسرح دوره التحريضي[1].

وترى الباحثة: أن المسرح في الوطن العربي مسرح يقف بين التحريض والرفض المبطن المتخفي وأحياناً غير المتخفي كما في مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) لسعد الله ونوس أو مسرحية (يا سلام مسلم الحيطة بتكلم) للراحل سعد الدين وهبة.

يهدف المسرح السياسي إلى أيديولوجية خاصة تعمل بشكل واضح

---

(١) ينظر: أبو الحسن عبد الحميد سلام , حيرة النص المسرحي بين الترجمة والإعداد والتأليف , ط٢ , (مصر: مركز الإسكندرية للكتاب ,١٩٩٣) ص١٠٦.

ومباشر، وهي تختلف فيما لو كانت السياسة شيء ثانوي في النص المسرحي، " فالمسرح السياسي لا يقبل الهزيمة، رسالته المعروفة ودوره التحريضي في تغير مفاهيم الفرد وفضح السياسات الخاطئة والواقع الاجتماعي أمامه. وهو لا يحتمل الفشل؛ لأنه لو فشل فإنه سيفقد هويته السياسية، وكذلك رسالته التحريضية، فالمسرح السياسي تأتي فيه القيم والمفاهيم أو المواضيع السياسية أساس الانطلاق في تكوين النص وبنائه يحمل في ثناياه أهداف الدعوة إلى تغيير الواقع"(١).

لقد حظيت الكثير من الأساليب النصية أو داخل النص المسرحي العربي السياسي بالاعتماد على تجارب غريبة سالفة مر ذكرها كالتسجيلي والملحمي، وكذلك فقد جاءت تقنيات المسرح السياسي العربي على مستوى النص متماشية مع المرحلة التي وجد فيها النص، وهي فترات أزمات سياسية وتحولات مصيرية صاحبت الانتفاضات والثورات العربية، لذلك فقد جاءت تلك الصيغ أو الأساليب معبرة ومغيرة للمسرح العربي، فتقنيات المسرح السياسي العربي لم تكن من ابتكار العقل العربي، بل جاءت نتيجة الغرب انفسهم وقد ازداد كتاب المسرح العربي اهتمامهم بهذه التقنيات حرصاً على ان يتم تقديم نص للقراء يحقق أهدافه ولا تمنعه الرقابة من الوصول إلى القارئ، لذلك كان من الطبيعي أن يقوم الكاتب العربي في

---

(١) عبد العزيز حمودة, المسرح السياسي, ط١ (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية, ١٩٧١) ص٥٤.

المسرح السياسي باستخدام تقنية الرموز وتوظيف الحكايات الشعبية والأساطير والتاريخ والتراث داخل النصوص التي يكتبها. ولعل مسرحية (رأس المملوك جابر) لسعد الله ونوس، و(الليلة الثانية بعد الألف) لسلمان الحزامي نجد أنهما يشتركان في المنبع نفسه الذي أخذ منه هذه الحكاية وهي ألف ليلة وليلة[١].

وبالانتقال إلى المسرح العربي في المغرب نلاحظ أن احصائية بسيطة عن الإنتاج المسرحي الذي قدمته المسارح المغربية بعد الاستقلال تؤكد أن ٦٠٪ من الإنتاج مقتبس، وعند تقويم الكتابة المسرحية يمكن تحديد اتجاهين هما[٢]:

١. اتجاه كلاسيكي عاش على موائد المقتبسات و المغريات (نسبة الى الغرب).
٢. اتجاه ظهر من بداية السبعينيات، وهو الذي وقع الولادة الحقيقية للنص المغربي وما يجري الرهان عليه اليوم .

فالحديث في المغرب عند تجديد ملتبس بالمثاقفة. وبشهوة التعبير التحريضي السياسي المباشر على أنه يظل تعبيراً غامضاً يحتاج إلى موقع واضح[٣].

---

(١) ينظر: ....، المسرح السياسي العربي (الرسالة والتقنيات) موضوع منشور في جريدة الجمهورية الجزائرية في ٢٠١٣/١/٢٣، (انترنيت).
(٢) ينظر: عبد الله أبو هيف , المسرح العربي المعاصر (قضايا ورؤى و تجارب , م .س .ص٣٦ .
(٣) ينظر: فرحان بلبل : مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم ط١ (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب , ٢٠٠١) ص٥٩ .

يرى فرحان بلبل ان المسرح المغربي ومعه المسرح التونسي قد أهملا البناء الدرامي للنص ذا الحبكة، ونهجا نهجاً مغايراً فاتخذا العامية والفصحى معاً أسلوباً للكتابة؛ وذلك لانهم في المغرب وتونس اعتمدا على المظاهر الاحتفالية الموروثة في مجتمعاتهم، فقد كان الكُتَّاب فيها أكثر قدرة على الخروج عن اصول الدراما التقليدية والتعبير عن الواقع الثقافي والسياسي(١).

فكان على مستوى التجديد والتقريب من الجمهور في النص المسرحي عز الدين المدني في تونس وعبد الكريم برشيد والطيب الصديقي في المغرب. وهذا ما يشير إلى تطور الفن المسرحي ولاسيما في النص، فإن الاعتماد على التراث والتاريخ لموضوع مسرحي، فتحتاج إعادة صياغة التاريخ إلى شكل فني جديد وجدة الكاتب في شكل بنائي جديد ومقال ذلك ما كتبه عز الدين المدني في مسرحيات: (ديوان الزنج، ثورة صاحب الحمار)، وغيرها عند عبد الكريم برشيد في مسرحيات (الناس والحجارة) و(ابن الرومي في مدن الصفيح) و(امرؤ القيس في باريس)، وهو ما يعني التعبير من واقع وهموم الناس بطريقة تقترب من عامة الناس في الحياة الثقافية والسياسة التي تدعو إلى التحريض والتحول الى واقع أفضل(٢).

إذا ما نظرنا إلى المسرح في العراق سنجد أنه مسرح زاخر بكافة

---

(١) ينظر: فرحان بلبل : مراجعات في المسرح , المصدر السابق,ص٦٣ .

(٢) ينظر: فرحان بلبل : مراجعات في المسرح , المصدر السابق, ص٦٤ .

الاختصاصات المسرحية مع كثره ممتازة من المخرجين والكتاب والممثلين والتقنيين العاملين في المسرح والتي يتفوق فيها المسرح العراقي على المسارح العربية عدا مصر، فضلاً عن علاقة النص المسرحي العراقي منذ بدايات المسرح العراقي بالسياسة والواقع السياسي، فمن المعروف أن المسرح العراقي بدأ في الموصل، ولعل أول نصوص مسرحية مخطوطة ظهرت في الموصل (كوميديا آدم، و كوميديا يوسف الحسن، وكوميديا طوبيا) التي ألَّفها الشماس حناحبش (١٨٢٠-١٨٨٢). أما على صعيد المسرحيات المطبوعة فقد كانت الريادة لمسرحية (لطيف وخوشابا) التي تولّى نعوم فتح الله السحار (١٨٥٩-١٩٠٠) ترجمتها عن الفرنسية عام ١٨٩٣م وإسقاطها على واقع المجتمع العراقي، فكانت هذه المسرحية هي المسرحية الرائدة في مجال الكتابة المسرحية للنص في المسرح العراقي[١].

استمر المسرح العراقي حتى الخمسينيات وهو مرتبط بحياة الناس، ولم ينفصل عنهم وذلك لشأن المسرح عموماً فإن ما اصاب الحياة السياسية والاجتماعية من تحولات و تغيرات كان لها أثر على المسرح وعلى الشكل المسرحي، فتناول الكتاب المسرحيون موضوعات ذات صلة مباشرة بالواقع والبيت والشارع والسياسة والاقتصاد[٢].

وتزايد العمل المسرحي حضوريًّا على المستويات، ولاسيما النص المسرحي

---

(١) ينظر: عامر صباح المرزوق, تحولات البنية الدرامية في مسرح يوسف العاني, م. س ,ص١٦- ص١٧ .

(٢) ينظر: يوسف رشيد , الإنشاد المسرحي وعناصره , ط١ (بغداد منشورات بغداد عاصمة الثقافة ٢٠١٢) ص٦٩ .

وأساليب التحريض السياسي، فقدم المسرح العراقي في الخمسينات والستينات أعمالاً مسرحية ذات صبغة اجتماعية تعبر عن روح المجتمع العراقي ورؤيته للسياسة القائمة والتحريض ضدها. وذلك ما نراه في نصوص (المفتاح) ليوسف العاني، و(النخلة والجيران) من اعداد قاسم محمد و(تموز يقرع الناقوس) من تأليف عادل كاظم وكذلك مسرحية الخان ليوسف العاني وغيرها الكثير من الأعمال التي طُبعت بالمناخ السياسي التحريضي الذي بقي مؤثراً في هذه النصوص المسرحية وكذلك لأنها اهتمت ببطولة المجتمع ضد سياسية الدولة والتحريض ضدها، ولاسيما في تلك المدة(١).

لقد أدى المسرح دوراً مهماً في حياة العراقي السياسية ولاسيما على مستوى النص، أو بمعنى آخر كان المسرح العراقي مسرحاً سياسيًّا تحريضيًّا، وكان قريباً من الشارع العراقي كما كان الكثير من رواده هم من بسطاء الناس الذين لا يفقهون شيئاً من المسرح يواظبون العروض المسرحية وقراءة النصوص المكتوبة، ولاسيما عروض المسرح الفني الحديث وسط اضطرابات سياسية واجتماعية بدأ تشكيل المسرح العراقي بتجربة علمية منذ أن أنشأ (حقي الشبلي) معهد الفنون الجميلة في بغداد في الاربعينيات من القرن العشرين، وهي بداية مبكرة مقارنة بالبلدان

---

(١) جبران إبراهيم جبر, مشكلة الحوار في المسرحية العربية الحديثة المعرفة (العدد (٦٤) . دمشق : وزارة الثقافة , ٢٠١٤ . ص٢١٠ .

العربية الأخرى. وكانت الكثير من النصوص والعروض طغت عليها الخطابات السياسية التحريضية المباشرة، وهذا حتماً نتاج المخاض السياسي الذي يعيشه الشارع السياسي العراقي[1].

اهتم معظم الكُتَّاب العراقيين بالكتابات المسرحية ومنهم كانوا مؤلفين مخرجين في الوقت نفسه بالحياة العراقية اليومية، من أمثال قاسم محمد يوسف العاني، وعادل كاظم، وطه سالم وفلاح شاكر وعبيد ويمكن القول ان تجربة قاسم محمد في النص المسرحي العراقي ولاسيما في (بغداد الأزل بين الجد والهزل انبثقت من السوق البغدادي، وسوق المواقف، والمشاعر، والثورة، والبخل عمقه في مجالس التراث البغدادية – وهي تردي حكايات العامة والخاصة والمواقف الفكرية والسياسية، فكان يسعى لتأصيل المسرح الشعبي من خلال الواقع المنقول وهو يبحث عن شكل للدراما تختزنه النصوص والأسواق والحكايات القديمة والجديدة[2].

((خرج قاسم محمد بشيئين مهمين : الأول هو المكان الشعبي العربي الشائع الذي يمكنه ان يعطي صورة قديمة وجديدة لشكل درامي محلي والثاني هو الأسلوب الذي يقدم به هذه الدراما))[3].

كما أن قاسم محمد اعتمد في نصوصه المسرحية على أن يكون النص قريباً

---

(١) ينظر: أحمد شرجي, المسرح و التحولات الاجتماعية في العراق . مجلة شانو , العدد (١٨) . كردستان : فرقة مسرح سالاره ٢٠١٠ , ص١٣٦ .

(٢) ينظر: ياسين النصير, بقعة ضوء, بقعة ظل, ط١ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة, ١٩٨٩) ص٣٢, ص٣٣.

(٣) ينظر: ياسر البراك , الدراما تورنج في المسرح (قاسم محمد انموذجاً) مجلة الخشبة العدد (٣,٤) بغداد : مركز روابط للثقافة و الفنون , ٢٠١٥ , ص٥٤ .

من الناس والشعب، فاهتم باللهجة العامية ، ليستنبط أشكالاً فنية لصيقة بالواقع الاجتماعي والناس، مستفيداً من تجربة برشت الملحمية التي فجرت في الإنسان الشعبي طاقات كافة ضد الدراما البرجوازية التي تقف مع الطبقة السياسية أو المتسلطة وتتخذ موقفاً، وكانت حصيلة هذا التوجه عدداً من النصوص من اهمها (طال حزني وسروري في مقامات الحريري) و(رسالة الطير)(١).

وبعد الرواد يأتي جيل لاحق بهم يتكون من أسماء أهمها (فلاح شاكر، عبد الأمير شمخي) وأسماء عديدة أخرى، ففي مسرحية (الرهن) لعبد الأمير شمخي، قيل عن النص: إنه يحمل أفكاراً عامة تجمع بين الثقافة المغيرة والواقع الضاغط على الناس في جوانب سياسية واقتصادية، وفيها شخصية أحادية المواقف وهامشية، مسحوقة تحت عجلة المألوف من المشكلات الاجتماعية والسياسية المسببة لها كالفقر والمرض والعطالة. فكان عرض المشكلات السياسية والاجتماعية فيها يتم من خلال استنهاض وعي المشاهد وتحريضه أو عبر شد أفكاره غلى ضرورات التغير، وكذلك من خلال أساليب تكشف عن وعي ثوري في العمل الفني نفسه(٢).

ويشير سامي عبد الحميد الى ظهور كاتب مهم هو فلاح شاكر، إذ عرض نفسه على سامي عبد الحميد الرائد المسرحي العراقي ليقدم مسرحية (ليلة

---

(١) ينظر: ياسر البراك , الدراما تورنج في المسرح (قاسم محمد انموذجاً), مصدر سابق, ص٥٤ .
(٢) ينظر: ياسين النصير, بقعة ضوء , بقعة ظل . المصدر السابق, ص٨١ , ص٨٢ .

من الف ليلة) كنص مسرحي و فيها اقترابات من (عطيل) وكذلك من شهريار وشهرزاد. فالمؤلف لم يلتقط حكاية معنية من تلك الحكايات وهكذا قد تعرف القراء الجمهور المسرحي على كاتب عراقي هو فلاح شاكر مؤلفاً مسرحيًّا كانت نصوص مسرحياته فاتحة لأعمال لاحقة له حققت نجاحات كثيرة، فكتب (ألف حلم وحلم) و(ألف رحلة ورحلة) و(قصة حب معاصرة) و(في أعالي الحب) و(الجنة تفتح أبوابها متأخرة) وتتحدث هذه الأخيرة عن أسير عائد من الأسر لم تتعرف إليه زوجته أو أنها أنكرته، وهو ما يمثل انتقادات حادة للسياسة التي جعلت من الإنسان العراقي وقوداً للحرب دامت ثماني سنوات هي (الحرب العراقية الإيرانية) وما جرته على البلد من ويلات، ثم حرب الخليج (١٩٩١) ومن حرب إلى حرب في سياسات غاشمة همها الأول والأخير التوسع وحب المعارك وإراقة الدماء البشرية[١].

ولكاتب ومخرج آخر هو المؤلف والمخرج جواد الأسدي في نص مسرحية حمام بغدادي ومجموعة مسرحيات أخرى، يقدم هذا النص المبني على الحوارية داخل جدران حمام شعبي بين شقيقين عراقيين. هما حميد ومجيد يعملان سائقين لحافلتي ركاب على طريق العراق – الأردن، وهما نموذجان من الشعب العراقي في اختلاف مواقفهما من الاحتلال الأمريكي لبلدهما وبسبب الوضع السياسي المتقلب والمتردي ولاسيما أن الأحداث تجري بعد

---

(١) ينظر: سامي عبد الحميد تجربتي في المسرح, ط١ (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠٦) ص٨٩ .

احتلال العراق وسقوط النظام السابق، فإن المؤلِّف حاول تقديم مسوغات عن فراغ هذا الحمام إلّا من هاتين الشخصيتين بخوف الناس وبحثهم عن ملاذات آمنة وحين تنتقل الأحداث إلى منطقة حدودية يفترض أنها مفتوحة على امتداد شاسع ظهر المكان معتماً، شديد الانغلاق. ولم تحضر صورة الخارج ظهر مرة أخرى المكان شديد الانغلاق، ولم تحضر صورة الخارج إلّا عبر أصوات انفجار ضخمة[١].

ترى الباحثة: أن المؤلِّف في (حمام بغدادي) أراد أن يوضح حال الوضع السياسي الذي أدى إلى واقع سياسي متدهور أدى إلى انغلاق الحياة الاجتماعية وأدى إلى أن يقف الشخص مع الثورة ضد النظام والوقوف مع إسقاطه من خلال الحقد الاجتماعي والتحريضي السياسي على النظام.

إن النصوص التي اشتغل عليها جواد الأسدي كمؤلف هي نصوص الحياة، تتداخل منها المصائر، مصائر الشخصيات بمصائر شخصيات النصوص، فقدم على هذا الأساس (حمام بغدادي) و(نساء في الحرب) مكنه بالمقابل أن يمارس قراءة تفكيكية يطيح بها، أي إنه يطيح بقدسية النصوص الكلاسيكية، فهو يعترف بإنه يشعر بعدم الانتماء لقدسية النصوص ووثنيتها، وأنه لا ينصاع ككاتب مسرحي مع الكُتَّاب الذين يعدون كتاباتهم ثابتة، وذات حصانة مغلقة، ولذلك فإن جواد الأسدي يعتمد على بروفات في

---

(١) ينظر: عواد علي, الحضور المرئي, المصدر السابق . ص٦٠ – ص٦١ .

تأليف نصوصه أو حتى بعد العرض[١].

وعند الكاتب المسرحي العراقي محيي الدين زنكنة (١٩٤٠-٢٠١٠) فإن التحريض السياسي واضح في العديد من أعماله المسرحية، فقد كتب العديد من النصوص المسرحية العراقية، ومنها (السر ١٩٦٨) و(الجراد ١٩٧٠) و(الإجازة) ١٩٧٧ وفي الخمس والخامس من القرن العشرين يحدث هذا ١٩٧٩) و(اليمامة بغداد ١٩٨٠) و(مساء السلامة أيها الزنوج البيض) ١٩٨١ و(العلبة الحجرية ولمن الزهور و صراخ الصمت الأخرس) ١٩٨٤ و(تكلم يا حجر) ١٩٨٧ و(الحارس ١٩٨٧) و(العقاب) ١٩٩٤. و(رؤى الملك ١٩٩٩) و (الجراد ١٩٨٩)، معظمها يتناول الهم اليومي العراقي والواقع السياسي في العراق[٢].

يرى الناقد ياسين النصير عن مسرحية الجراد المنشورة في جريدة القادسية العراقية في (١/٤/١٩٨٩) أنه يمكن القول إن مسرحية الجراد هي أجرأ و أعمق مسرحية ظهرت إلى الآن في المسرح العراقي المعاصر. فمسرحية الجراد تقدم مفهوماً ثوريًّا تحريضيًّا عاصر ويعاصر الإنسان هنا أو في اي مكان آخر يواصل الناقد ياسين النصير، فيقول الآن وبعد الآن، كما تقدم شكلاً يجمع بين حرفية المسرح واحتياجاته داخل الشخصية، كما أنه في

---

(١) ينظر: محمد أيت لعميم : المسرح جنتي (تقديس المسرح شعف البروفة وإطاحة بالنصوص الكبرى) مجلة خشبة , العدد (٢) , ص ٨٣ .

(٢) ينظر: مشري العاني, من المسرح العراقي (محيي الدين زنكنة), مجلة المسرح . العددان (١٤٨,١٤٩) مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب , مارس و ابريل ٢٠٠١ , ص٢٩ .

مسرحياته مثل (لمن الزهور و تكلم يا حجر) هنالك تقصٍّ واضح للنفس الإنسانية المعاصرة التي تعيش في واقع سياسي واجتماعي متعب ويتعب، فالكاتب محيي الدين زنكنة يعاني في الوقت نفسه من ضغوط العالم الخارجي مع أبطال مسرحياته، كما يجد آخرون أن محيي الدين زنكنة هو الصوت المؤطر بالوطنية والروح السياسية وهو واحد من أكبر الأصوات المبدعة في العراق والوطن العربي، فهو كاتب ينحاز للإنسان وحامل لهمومه، وأن هذه العينات من أعماله مثل (الجراد و تكلم يا حجر ولمن الزهور) هي عينات تتطابق مع أعماله الأخرى وتحمل أفكاره حول الواقع الراهن(١).

يمثل المسرح الحديث في الجزائر مجموعة من الكُتَّاب من أمثال عبد الرحمن كاكي الذي كتب مسرحيات (أفريقيا قبل السنة الأولى) و(بني كليون). وكذلك قدم علولة مجموعة من المسرحيات من أهمها (الخبزة) و(المايدة). كما نجد من الكتاب المؤثرين في المسرح الجزائري قبل علولة نجد الكاتب الجزائري عبد الحميد بن هدوقة الذي يقول : في المسرح تحتضن الجزائر من الكتاب من أمثال محيي الدين باش تارزي وبوعلام رايس وتوفيق المدني، وكذلك هم قدموا للمسرح الجزائري ما يحترم المجتمع وأوضاعه المتغيرة سياسيًا وتحريضيًا(٢).

استعمل علولة في نصوصه المسرحية الجانب التحريضي السياسي من

---

(١) ينظر: مشري العاني, من المسرح العراقي (محيي الدين زنكنة), مصدر سابق , ص٣٠ .

(٢) ينظر: علي الراعي : المسرح في الوطن العربي , م . س . ص٤٦٥ .

خلال القصص الشعبية المحلية، كنوع من المقاومة ضد الهيمنة الثقافية، ليس فقط لأن هذه القصص الشعبية تتجذر في المجتمع المحلي، ولكنه يعارض قيم المركز الامبريالي: يتجدد فينا في الوقت الحالي من خلال الفن الشعبي بوصفه نابعاً من الفقراء ويخاطبهم فإن أسلوب الحكي يقوم على التقديم. ويتحدى شفرات المذهب الطبيعي التي يعتمدها المسرح الغربي في مسرحه للمادة التي يقدمها ويعد إحدى وسائل الاتصال بين علولة والمتلقي، وتخلو نصوص علولة من الوحدة العضوية وتسلسل الأحداث والحل كما هو الحال في مسرح أرسطو، لكن علولة يكتب النص بطريقة ملحمية شعرية تتألف من مجموعة من اللوحات المستقلة بعضها عن بعض والملحمية عند برشت أساسها إيقاظ المتلقي لانتقاد السلطة والأوضاع القائمة وكذلك عند الكاتب الجزائري عبد القادر علولة(١).

لقد باتت السياسة والتحريض في النص المسرحي أداة تعبيرية واسلوباً يعتمده الكاتب المسرحي العربي الذي تحتوي نصوصه أفكاراً سياسية من خلال ما تقوم به شخصيات النصوص، وهذه الأفكار هي هدف أساسي في محاولة تغير الواقع، وأخذ مواقف بالضد من سياسة البلد التحريضي ضدها. وبذلك يصبح أسلوب التحفيز السياسي التحريضي اساساً في إثارة وعي المتلقي وعقله

---

(١) ينظر: مخلوف بوكروح : التواصل في مسرح عبد القادر علولة . المصدر السابق, ص١٩٨ – ص١٩٩ .

ليقوم بالتغيير عند برشت وبسكاتور ومن جاء من بعده، فالمسرح السياسي يعمل على نشر المعرفة السياسية في جماهير لم يكن إلّا الفن والسياسة مؤثرة في حياتهم[١].

وإن الهدف من دخول السياسة للمسرح وتداخلها معاً هو محاولة إحقاق الحق وارجاع الحقوق المستلبة بسبب السياسات الخاطئة، فالكاتب ومن خلال ما يطرحه من أفكار واشياء وشخصيات في نصوصه المسرحية أن يحاول طرح صورة الإنسان في واقع معين وفي زمن معين وإيصال هذه الصورة إلى الطبقات السياسية، فإن أفكار الكاتب وأفكار الطبقات التي يعبر عنها بالتأكيد متفقة غير مختلفة، فأخذ الكاتب المسرحي العربي مهمة إيصال صوت الجماهير العريضة المسلوبة والتي لها حقوق مشروعة لم تحصل عليها "إن السبب المعتاد للمطالبة بحقوق الجماعات هو بالتحديد الرغبة في عدم الوفاء بمتطلبات الاهتمام والاحترام المتعادلين بين أفراد الجماعة"[٢].

يتوجه المسرح السياسي إلى حمل أفكار وتقديمها على شكل رسائل سياسة ليتخذ الكاتب للنص المسرحي السياسي هذا الأسلوب ويكون محرضاً للقارئ .

---

(١) ينظر: أحمد العشري , المسرح السياسي ,ط١ (مصر : الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩) ص٢١ .

(٢) بريان باري: الثقافة والمساواة (نقد مساواتي للتعددية الثقافية) تر: كمال المصري, عالم المعرفة العدد (٣٨٢) , الكويت : المجلة الوطني للثقافة والفنون والادب , نوفمبر , ٢٠١١ , ص٢١٣.

وهدفه هو التأثير في الجمهور وتحريك الحياة الاجتماعية نحو الرفض من جهة والتطور من أجل الوصول إلى العدالة الاجتماعية والسياسية من جهة أخرى، لذلك نجد إن للمسرح السياسي مميزات مهمة من أهمها أنه يحمل مضامين سياسية لمعالجة قضايا مختلفة وقضايا الحرب كمواضيع حقوق الأفراد والجماعات وقضايا الحرب والتعسف الطبقي السياسي وما إلى ذلك من مواضيع أخرى(١).

إن نشأة المسرح العربي التي ارتبطت بنكبة حزيران عام ١٩٦٧ والتي كانت بين العرب وإسرائيل وخسر فيها العرب المعركة تناولها سعد الله ونوس في سوريا بشكل واضح في مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، فكان سعد الله ونوس أهم من كتب عن تلك النكبة. وهو يعبر عن الهزيمة التي منيت بها الجيوش العربية، ويكون هذا النص صرخة احتجاج ضد الانظمة العربية الفاسدة وكذلك ضد سياسة المستعمرين ومحتلي الارض العربية. فكانت هذه الحرب الفاشلة ذات أثر على المسرح العربي إذ عاشت الأمة العربية أيام النكبة وما بعدها ليعيش المسرحيون العرب النكبة ويعبرون عنها في نصوصهم المسرحية إيذاناً بإعلان المسرح السياسي العربي(٢).

---

(١) ينظر: أحمد العشري , المسرح السياسي, المصدر السابق, ص١٠ .

(٢) ينظر: حوريه محمد حمو, حركة النقد المسرحي في سوريا (١٩٦٧- ١٩٨٨) , ط١ (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب , ١٩٨٨) ص٥٢ – ص٥٣.

لقد كان للمسرح الملحمي البرشتي التأثير الأوسع في العمل السياسي العربي فليس الهدف من المسرح السياسي سوى التحريض على النقد وإثارة الأسئلة عن الواقع الإنساني والتغيير، لذلك فإن الكُتَّاب العرب أدركوا هذا الأمر وأهميته، فكانت الأحداث التي جاءت بعد الهزيمة دافعًا قويًا ومهمًا للعمل على المسرح السياسي كأداة تحريضية للجماهير من أجل تغيير واقعهم الذي يعيشون فيه مرارة الهزيمة ليكون المسرح السياسي قوة دفع للناس وتحريضهم على العمل والوعي من خلال نصوص مسرحية تقوي هذه الجوانب في الإنسان العربي.

ترى الباحثة : أن التحريض السياسي كان جانبًا مهمًّا من جوانب التنويع الفني في النص المسرحي العربي، وهو مرحلة مهمة من مراحله التي جعلت النصوص السياسية لها خصوصيتها التي تجعلها قريبة من الواقع العربي بحسب كل قطر من أقطاره، لأن الإنسان العربي عاش ويعيش في ظل حكومات وسياسات تهتم بوجوده وإنسانيته ودوره الاجتماعي، فعملت على تغييب قدراته وجعلها تسير بحسب أيديولوجية الحكومات وسياستها.

وهذا ما شجع الكُتَّاب العرب على محاولة تنبيه الناس والشعوب العربية ليتنبهوا لأنفسهم ولأوطانهم وأن يأخذوا موقفًا من الواقع وتغييره. وكعادته – المسرح العربي – يتعين وينقل تجارب المسرح

فقد استعان المسرح السياسي العربي لدى الكثير من الكتاب العرب بتقنيات المسرح الغربي مثل التغريب والراوي ولاسيما عند سعد الله ونوس في (حفلة سمر أجل ٥ حزيران) وكذلك في عدة مسرحيات، وكذلك عند الفريد فرج في مسرحية (النار والزيتون) فالمسرح السياسي هو المسرح الذي يستطيع كشف جدلية العلاقة بين الفن والمجتمع عبر قوانين علمية هو مسرح سياسي ديناميكي بحيث يفتح القرار والمتابعين إمكانية المستقبل أو يشير إليه وإلى إمكانية تبديل الواقع والقوانين السائدة لذلك وليصل إلى المتلقين كان عليه أن يتعين بتلك التقنيات التي منها التغريب والراوي أو الحكواتي، وقد وجد المسرح العربي اتجاهه السياسي والقضايا الساخنة، وهكذا قام المسرح السياسي بتقنيات يحقق احتياجات المجتمع العربي(١).

أدرك معظم الكُتَّاب العرب ان للمسرح وظيفتين لابد للمسرح من أن يؤديهما: الحث أو التحفيز والتحريض للمتلقي على الثورة ضد الوضع الرديء هذا من ناحية. ومن الناحية الأخرى يأتي التحليل والتعليم وشرح الوقائع والأسباب من ناحية أخرى، فهذان العاملان أساسيان من أسس المسرح السياسي العربي فلا يمكن للمسرح السياسي أن يستمر من غير أن يكون قادراً على بث الرفض و الثورة

---

(١) ينظر: عبدالناصر حسو, المسرح السياسي في الوطن العربي, ٦ مايو ٢٠١٨, صحيفة اخبار الجزائر (انترنيت).

داخل عقل المتلقي، وذلك يعني أن المسرح السياسي سيفقد وظيفته التي أُنشئ من أجلها، ومهما كان المسرح السياسي داخل بناية المسرح أم خارجها في مسرح الشارع فإنه يحمل الصفات نفسها والأهداف نفسها والقيم نفسها التي أساسها انطلق من المجتمع(١).

ترى الباحثة : يجدر الإشارة إلى أن العلاقة بين الأدب والمسرح هي علاقة وطيدة لا يمكن فصلها، وبما أن النص المسرحي ينتمي إلى الأدب فإنه ضمن هذه العلاقة؛ لأنه أدب مقروء كما هو معروف، وهكذا فإن الكاتب المسرحي يعي أهمية أفكار النص وتأثيرها في القارئ و تحريضه وحثه على العمل لتغير سبل الحياة الاجتماعية الخاطئة، فالنص المسرحي يعبر عن الواقع ويحرض على تغيره لكنه يمتد من الزمن الذي كتب فيه وأراد أن يؤثر فيه إلى أزمان متتالية، فيغادر الكاتب الحياة إلا أن النص باقٍ وأفكار النص قد تكون أكثر تأثيراً من الماضي الذي وجدت فيه، لذلك فإن صيغة المسرح السياسي قد تذهب إلى أزمان لاحقة وتؤثر فيها .

وبسبب الارتباط القوي بين الأدب والفن والسياسة. حتى يمكن القول ليس هناك من فن أو أدب غير سياسي. فالمشكلة التي تحدث بالمجتمع هي التي تمنح الكاتب موضوعات تتميز بكونها سياسية أم لا ويجب على الكاتب المسرحي السياسي أن يهتم بالموضوعات والبوتقة التي يضع فيها هذه

---

(١) ينظر: فاروق عبدالقادر, رؤى الواقع وهموم الثورة المعاصرة (دراسات في المسرح العربي المعاصر ط٢(مصر: دار العلوم للنشر و التوزيع, ٢٠٠٥) ص٢٨٤ .

الموضوعات فقد يحتاج إلى مسرح الشارع في مسألة ما تحتاج مساحات واسعة، وهنا لابد من أن يكون النص مكتوبًا لمسرح الشارع فالأمر يتطلب علاقة حاسمة مع الجمهور مباشرة لهذا فإن المسرح السياسي هو المسرح الذي يهتم بتنوير العقول وتوجيهها الوجهة الصحيحة(١).

يؤكد معظم كتاب ومنظري المسرح على أن المسرح هو أكثر الفنون التصاقاً بالسياسة، فالنص المسرحي مهما كانت طبيعته أو توجيهاته فهو أرضية لنشر الوعي السياسي وتعميقه، ومن ثم فهو دعوة مفتوحة للتغيير، ثم إن المسرح لا يكرس علاقة الإنسان بالورقة كما نجد ذلك في الأدب بوصف القراءة حلولاً فردية، ولكن المسرح يهتم بأن تكون علاقة الإنسان بالإنسان من ناحية السلوك الاجتماعي، ولذلك فإن (سعد أدرش) يشبه المسرح بالبرلمان الشعبي الكبير الذي تطرح فيه قضايا ويتشرف فيه مستقبل الشعب بمواجهة السلطة(٢).

يقع الإنسان العربي تحت وطأة غياب العدالة السياسية والبطش والقهر والطغيان الذي أثر في المجتمع العربي على مدى التاريخ فوقفنا أمام عقل عربي مهزوم تاريخيًّا. وعدالة غائبة وسلطات استبدادية حولت الإنسان العربي إلى إنسان يشعر بالقهر يخاف أن يتكلم أو يرفض ويخاف أن يفكر، ولكن من خلال استراتيجية المسرح السياسي في البلدان العربية. أي أن

---

(١) ينظر: صبحة أحمد , المسرح السياسي عند (سعد الله نوس) ط١ (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات و النشر , ٢٠٠٢).

(٢) ينظر: د. أحسن مكيلاني , المسرح العربي و السياسة, مجلة الفرجة (موقع دراسات الفرجة العربية) (انترنيت).

المسؤولية تقع على الجميع، لذلك رفض الكاتب العربي الصيغ الجاهزة واتجه نحو الجماهير الغفيرة بمسرح شعبي فعال معتمد على التفاعل بين النص والقارئ(١).

ترى الباحثة: أن التحريض السياسي كان جانباً مهماً من جوانب التنويع الفني في النص المسرحي العربي، وهو مرحلة مهمة من مراحله التي جعلت النصوص السياسية لها خصوصيتها التي تجعلها قريبة من الواقع العربي بحسب كل قطر من أقطاره، لأن الانسان العربي عاش ويعيش في ظل حكومات وسياسيات لاتهتم بوجوده وانسانيته ودوره الاجتماعي، فقد تصدى الكتب العربي من نصوصه سواء بشكل مباشر أم بشكل غير مباشر للسياسات العربية التي تهتم بمصالحها على حساب الانسان العربي.

---

(١) ينظر: عصام الحجازي , المسرح السياسي بين المؤثرات الغربية والهوية العربية . المجلة الثقافية , العدد (٣٨٦) الخميس ٢٢/١١ المملكة العربية السعودية .٢٠١٢ .

المبحث الثالث: المرجعيات الفنية والفكرية للكاتب المسرحى السيد حافظ

الكاتب السيد حافظ، مثل اي كاتب في العالم لابد من وجود مرجعيات مختلفة له، منها ما هو فكري ومنها ما هوفني، ولكن السمة الغالبة للسيد حافظ هو موقفه الوطني والسياسي من الواقع المصري بشكل خاص والوطن العربي بشكل عام، لذلك نجد أي كاتب تنمو معه أفكاره وهواياته منذ بداياته حتى يصل إلى مكانة مرموقة كما حصل مع السيد حافظ الذي يتم تناول أعماله المختلفة في كثير من الدراسات العلمية والنقدية.

ويمكن القول إن السيد حافظ يتوزع عمله في عدة أنواع، في الرواية وفي السينما والتلفزيون والمسرح؛ لأنه يكتب الرواية ويكتب المسرح التلفزيوني والفلم السينمائي كما أنه يكتب النص المسرحي ونصوصًا للأطفال، وله مكانة تجعل منه كاتبًا ذا مكانة عالية بين الكُتَّاب العرب من خلال نصوصه المسرحية التي كتب فيها عن الإنسان العربي المقهور والمظلوم والمسلوب الإرادة من خلال السياسات التي تحكمه.

تميز السيد حافظ بأنه يجمع في نصوصه المعالجات المعاكسة بين الفرد والسلطة والكوميديا السوداء والتأكيد على الأثر الجمالي لدى المتلقي، وهذه كلها باتت علاقات نشطة في التجريب الدرامي للسيد حافظ، فهو واحد من المسرحيين العرب الذين انتبهوا مبكراً لتلك الآلية التي تعد من آفاق الذاكرة الثمينة للشعب، فتحصر (الفرد) في توهمات وأزمنة قريبة مأزومة، أو بعيدة

خرافية لكي يحسر هذا الفرد منابع مرجعياته، بسبب الإحباط الذي يعانيه المواطن حينما لا يجد وسيلة أو ملاذاً للخروج من المأزق الذي وجد فيه[١].
إن مسرحيات السيد حافظ ولكي تكون مليئة بالتحريض السياسي ضد الواقع المعاش فإنه يكشف من الحيز المكاني المغلق ففي (مدينة الزغفران) و(٦ رجال في معتقل ٥٠٠ شمال حيفا) و(الفلاح عبد المطيع) و(علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا) كل هذه النصوص تعتمد على فضاءات مغلقة وهي السجن، وهو قد يكون محاصرة نوعية لهذا الجيل، المحاصرة الداخلية والانعزال والاغتراب عن العالم. ومحاصرة خارجية في هذا العالم اجمع والمحصور هنا هو إنسان العصر الذي يمارس حياته بمشاعر متوترة تثيرها آلاف الأشياء المحيطة التي تحاصر الوجود الإنساني في الزمان والمكان، لذلك يؤسس لهذا النوع من المحاصرة داخل الإنسان السيد حافظ تمرداً تلقائيًّا ويحفزه على التساؤل وتفجير الشحنة المكبوتة وزعزعة القيم السائدة بفعل الأسئلة التحريضية[٢].
يمكن القول إن المرجعيات الفكرية والفنية عند السيد حافظ قد تكونت بناءً على سيرته الفنية وحياته التي عاشها وإدراكه لأهمية تراث الأمة التي يعيش فيها، فالسيد حافظ ينتمي إلى جيل عاش حياته ويعيش شبابه متألماً

---

(١) ينظر: عقيل مهدي يوسف : السيد حافظ وتشكيل النص المسرحي , جريدة مسرحنا , العدد (٥٤٥) , مصر : الهيئة العامة لقصور الثقافة , فبراير ٢٠١٨ , (موقع الكاتب) .

(٢) ينظر: سميرة أوبلهيمي , التمرد والتلقائية في مسرح السيد حافظ , مجلة الشراع العدد (٢٤٢) , بيروت , لبنان ٣/ نوفمبر / ١٩٨٦ , ص٢.

مكّتوي بسلسلة من الهزائم الوطنية والقومية وكان من الممكن أن يعيش عصر التحرر والاشتراكية والعدالة والضيق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال وهذا الجيل لم يعان وحسب في مجال السياسات أو في مجال المجتمع وإنما أيضاً في مجال الثقافة، فقد كان محظوراً عليه... الاقتراب من هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية(١).

يهتم السيد حافظ بالإنسان ليس على أساس الهوية والانتماء القومي أو الديني أو الجنسي. بل إنه يهتم بالإنسان للإنسان وليس لشيء ثانٍ، ويقوم السيد حافظ بالكتابة عن الإنسان بغض النظر عن كل ذلك. فهو يقول دعنا نقول هناك أساطير تحمل طابع المقاومة الشعبية للظلم والقهر وتنمي الاحساس ببطولة المواطن الشعبي أو البطل الشعبي الذي تنجبه الحارة والقرية في مواجهة الظلم، فمثلاً الحكايات التي ظهرت حول شخصية (جحا) سواء كان عربيًّا أو فارسيًّا أو هنديًّا المهم هناك حكايات يخلقها الاستعمار ويغذيها في عقول الناس أيام الاحتلال مثل (السعلوة) و(العفريت) .... والكاتب الوطني سواء كان يمينيًّا أويسارياً أقصد الكاتب الذي يحب وطنه عليه أن يحمل ذرة من الشرف والأمانة والإحساس بالمسؤولية(٢).

استطاع السيد حافظ بسبب جرأته وثقافته ومعرفته بالواقع أن يكون كاتباً محرضاً وسياسيًّا، فعندما كتب مسرحية (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى)

---

(١) ينظر: مصطفى عبد الغني, المسرح المصري في السبعينيات (تجربة السيد حافظ) موقع الكاتب السيد حافظ (الانترنيت)

(٢) ينظر: ماجد الشيخ , حوار مع الكاتب السيد حافظ عن مسرح الطفل. موقع الكاتب السيد حافظ (انترنيت).

أثارت ضجة كبرى في جمعية الدراما بالقاهرة وأطلق الكاتب (علي سالم) صيحة أمام المثقفين ومن بينهم الشاعر (أمل دنقل) والمؤلف المسرحي (صلاح راتب) اقتلوا هذا الشاب حتى لا يهدم المسرح المصري ويخرب عقلية المتفرج العربي، فكتب بعضهم عن السيد حافظ بعد هذه المسرحية ومجموعة مسرحيات أخرى (هذه الموهبة غريبة على واقعنـــا) وقامت الصحفية المعروفة (صافيناز كاظم) وتحمست للتجربة من واقع إحساسها بأن المسرح المصري لابد من أن يتغير وأن يتطور وأن العقلية العربية لابد من أن تتطور[١].

عند الحديث عن المسرح الطليعي فإن اسم السيد حافظ يكون في المقدمة، أي مقدمة الكُتَّاب الطليعيين العرب من أمثال محمد الماغوط وعز الدين المدني وعبد الكريم برشيد وسعد الله ونوس وقاسم محمد وروجيه عساف وسمير الحياوي، ويهتم مسرح السيد حافظ بمعنى وجود الإنسان بالدور الذي يقوم به ، كما أن مسرح السيد حافظ يعمل على إيقاظ المتلقي ليشعر بأن هناك ما هو عجيب وما هو مألوف وما هو خارق للعادة، وهذه هي وظيفة المسرح الطليعي، فراح السيد حافظ في هذا المسرح وعن طريق نصوصه المسرحية يقدم نقداً لاذعاً للواقع العربي المصاب وإحساسه بخيبة الأمل التي يعيشها معظم الشعوب العربية في استرداد حريتها وكرامتها،

---

(١) ينظر: زروق أحمد, دور السيد حافظ في المسرح الطليعي والمسرح السياسي, (الحوار المتمدن) ٢٠٠٤/١١/٦. .

ومما لاشك فيه أن تعرضه للقضايا السياسية وقيامه بالتحريض ضدها. واستطاعت كلها تحديد موقفه من القضايا الوطنية والقومية ودوره فيها، فكان في أعماله المسرحية المحرض الداعي للثورة والداعي للتغيير والعمل على التقدم والرقي، والبحث عن الممكن بدل الاكتفاء الحالي[١].

لقد حاول السيد حافظ في مسرحية (مطلوب حيًّا أوميتًّا) أن يرصد التموقع المركزي للمثقف في مكعب الصراع والأزمة الخانقة والموت المعلن في الفضاء الدرامي، إذ إنه لم يقف موقفاً حياديًّا فحاول استنطاق التاريخ ومساءلته والتنقيب في الذاكرة لمعرفة خفايا الماضي وادراكها والخلفيات الحقيقية للتسلط والاستبداد، بالرأي، في مجتمع فكت كل روابطه، وغيبت كل قيمه الايجابية، ولم يبق فيه إلّا الشك والخوف والحزن والموت والفجيعة تصنع يومياته، واقع شعاره الإقصاء أو التعصب. الأحادية أو التطرف، وغرضه الأوحد الفوز بالسلطة السياسية للحكم، هما أوجد تصادماً بين الحقول الثقافية والسياسية والدينية لمجالات الفعل الاجتماعي[٢].

يؤكد السيد حافظ من خلال إنتقاده التلفيقات السلطوية المضخمة، ويرى أن بين الموت والسلطة السياسية علاقة حميمية مارستها السلطة منذ نعومة أظفارها، لتكشف السياسة عن وجهها الاستغلالي والانتهازي، وهذا الخطاب

---

(١) ينظر: مفتاح مخلوف, أعمال السيد حافظ المسرحية (من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعي) ط١ (القاهرة: دار الطباعة الحرة للطباعة والنشر , ٢٠٢٠) ص٧٠ .

(٢) ينظر: مفتاح مخلوف, أعمال السيد حافظ المسرحية (من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعي), المصدر السابق, ص٩١ - ص٩٢ .

حتماً دفع بالواقع السياسي الاجتماعي للفرد العربي إلى أفق التخيل لما بات الإنسان العربي ينوء بحال الفعل المتسلط من أعلى رتبة في هرم السلطة إلى أدناه، بحيث أصبحت مواجهة السلطة بأفعالها في الواقع أمراً عسيراً ، يستوجب الكثير من الحذر من قبل المواطن البسيط أو المثقف نتيجة الأفعال القمعية القهرية التهميشية كانت ثورة الخطاب المسرحي معادلاً للثورة في الواقع[١].

ترى الباحثة: أن السيد حافظ لم يختلف في نصوصه سواء في السينما أو الادب الروائي أو المسرح أو مسرح الطفل، فهو يهدف دائماً في نصوصه إلى إثارة الإنسان ضد الوضع الذي يعيش فيه؛ لأن هذا الوضع ليس صحيحاً أو مبني بشكل صحيح نتيجة السياسات الخطأ والتي لا تهتم بالواقع الإنساني الاجتماعي.

وكل ذلك قد جاء من المرجعيات التي كانت سنداً استند عليه السيد حافظ في نصوصه وفكره المسرحي، فهو قد تأثر (ببريخت) وتجربته المذهلة في مقاومته النازية وتقديمه مسرحًا ملحميًا مع الضغوط السياسية والاقتصادية التي مورست عليه حتى إنه كتب عشرة أفلام، طرزان باسم مستعار في أمريكا حتى يأكل لقمة عيشة وكانت مطلوبة رأسه من النازية (هتلر) وثاني من تأثره به فهو (ناظم حكمت) الكاتب التركي اليساري الذي عاش في

(١) ينظر: محاورة مع السيد حافظ أجرتها الباحثة يوم ١٨/اذار /٢٠٢٠ .

السجن سنوات طويلة ولم تستطع أي أرض تحتويه حتى إنه عندما هاجر إلى روسيا و(الاتحاد السوفيتي) لم تعجبه الدكتاتورية التي تمارس على الشعب، فكتب مسرحية (أب) وكانت صدمة للحزب الشيوعي فطردوه وهو القائل مقولته الشهيرة (اجمل أيام العمر لم تأتِ بعد)، ثم تأثر الكاتب السيد حافظ بالكاتب الإيرلندي برنادشو والانكليزي شكسبير، وعربيًّا تأثر بـ(سعد الدين وهبة) وتأثر بكل نص جيد مهما كان الكاتب حجمه مشهوراً أم مغموراً كبيراً أو صغيراً. فالنص الجيد يترك في نفسي شيئاً ما يساهم في تجديد الفكر لدي[١].

يرى السيد حافظ أن النص الذي لا يمتلك قدرة على التحري السياسي أو الفكري أو الجماعي ليس نصًّا بل جثة ميتة، واعتقد أنني – والحديث للكاتب – قد أثرت في أجيال. ويكفيني فخراً أنه في العام ١٩٦٨ كتب أول مسرحية تجريبية في الوطن العربي (الأقصى في القدس يحترق) وفي عام ١٩٧٠ طبعت أول مسرحية تجريبية في الوطن العربي (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى). وقد انقلب العالم رأساً على عقب، فهاجمتني الصحف والمسرحيون حول ماذا (نقصد بالتجريبي) فنظر الآن بعد ٤٠ سنة يوجد الآن المهرجان التجريبي في مصر والوطن العربي، صحيح أن أغلبهم لا يذكرونني سلباً أم إيجاباً ويغمضون أعينهم لكن الباحثين في الوطن العربي

---

(١) ينظر: محاورة مع السيد حافظ أجرتها الباحثة يوم ١٨/آذار /٢٠٢٠.

وفي مصر ومن خلال الرسائل الجامعية يوثقون هذا، هؤلاء الباحثون هم أبناء الحقيقة، عندما يكون المجتمع الفني الثقافي مريضاً ينفي الآخر وقتل الآخر وتعذيبه[1].

وكما حاول السيد حافظ أن يقدم صورة المجتمع فركز على تتبع هموم الإنسان العربي وما يعتمل داخله من أسئلة وانشغالات. وما يراوده من آمال وأحلام ، وما يطيح به من نزوات يأس ولاسيما مظاهر الحياة السياسية، والاجتماعية والثقافية والاقتصادية وإشكالاتها، لأن الفعل الإنساني للكاتب السيد حافظ وأي كاتب على شاكلته لا يمكن ان يكون بمعزل عن حركية الواقع وفعالية التاريخ في الوجود الإنساني، وهنا يأتي دور المسرح ليصوغ هذه العلاقة جمالياً، ومن هذا المنطلق فإن السيد حافظ لم يعد يكتب ويرصد شاعراً أو يقدر حقائق أو يساند فكرة أو يعارض أخرى فحسب، بل إنه أضحى يكتب الشك والتساؤل والبحث والتحريض على التغيير وعدم الركون إلى الواقع الساكن[2].

لقد قدم السيد حافظ على مدى نصف قرن ما يقارب (١٠٠-١٥٠) نص مسرحي وهي تتوزع على الشكل التالي[3]:

١- المسرح الكوميدي (١١) نصًّا مسرحيًّا.

---

(١) ينظر: محاورة مع السيد حافظ أجرتها الباحثة يوم ١٨/آذار / ٢٠٢٠

(٢) ينظر: مفتاح خلوف, أعمال السيد حافظ المسرحية (من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعي), المصدر السابق , ص٥٤.

(٣) ينظر: مقابله أجرتها الباحثة مع السيد حافظ (عبر الانترنيت) يوم ٢٠٢٠/٣/١٩ .

٢- مسرح الاطفال (١٨) نصًّا مسرحيًّا.
٣- مشروع المسرح الاجتماعي (١٨) نصًّا مسرحيًّا.
٤- المسرح التجريبي (١٩) نصًّا مسرحيًّا.
٥- مسرح التراث (١٥) نصًّا مسرحيًّا.
٦- اكثر من (٥٦) نصًّا في المسرح السياسي والتحريضي والتجريبي.

وقد أخرج هذه الأعمال قرابة (٦٠) مخرجاً مسرحيًّا على أمتداد اقاليم مصر وفي الوطن العربي ، كما قدمت في الكويت (١٠) مسرحيات وفي العراق (٥) مسرحيات وفي البحرين مسرحية واحدة وفي الإمارات مسرحية واحدة وتونس مسرحية واحدة وكذلك الجزائر.

ترى الباحثة : بناء على رأي الكاتب المسرحي السيد حافظ حول التحريض السياسي في النص المسرحي والذي يرى فيه أن كل نص مسرحي لا يحمل بداخله الصفة التحريضية هو نص ميت، فإنه يمكننا القول بأن جميع مسرحيات السيد حافظ هي مسرحيات تحريضية سياسية تهتم بالجانب التحريضي السياسي أولاً ليكون هذا الجانب هو الأول لدى الكاتب لأنه يهدف إلى إصلاح الإنسان والواقع الذي يعيش فيه.

إن من أهم مميزات السيد حافظ هو القدرة على توظيف التراث في نصوصه المسرحية وقد حظيت أعماله ولاسيما مسرحية (إشاعة) بحضور نوع من التراث الشعبي المتمثل في الأمثال الشعبية من ذلك ما جاء على لسان الأب (صباح الخير يا جاري أنت في حالك وأنا في حالي). كما أن للتراث الشعبي

ميزة مهمة؛ لأنه تراث قريب، كما أن نصوص السيد حافظ تمتاز باستحضار الشخصيات التاريخية من أمثال شخصية (صلاح الدين الأيوبي) ليتماشى مع ما جاء به المسرح الطليعي العربي والذي من أهم كتابه هو السيد حافظ، فأن من خصائص هذا المسرح الطليعي. هو التمرد والثورة على قوالب المسرح الكلاسيكي وأيضاً رفض المدرسة الطبيعية وهذا يعني أن السيد حافظ في المجال السياسي يهتم بالتحريض كأسلوب للنوعية وكذلك في الجوانب الفنية كبناء النص المسرحي(١).

للسيد حافظ انتقالات بين التاريخ والعصر وبين التراث والواقع كما هو واضح في الكثير من الدراسات التي تناولت نصوصه المسرحية، فالسيد حافظ يجمع في نصوصه ما بين الأصالة والمعاصرة كما هو الحال في معظم أعماله ومنها (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) وفيها تتفجر اللغة النمطية لتعلن عن هويتها الجديدة وعن انتمائها إلى العصر وإلى العالم العربي وذلك برؤية تحريضية تخترق وتمزق الأقنعة لتقدم ما وراء الأقنعة وما وراء المظاهر والشكليات عن الخلل والعطب الذي جعل السير الديمقراطي غير سليم في الواقع الاجتماعي المحلي والعربي.

لقد أصبح الاستبداد والعسف المموه بالشعارات الرنانة والمبادئ الديمقراطية الخاوية من أي محتوى حقيقي والأعلى من آل إليه الواقع من

---

(١) ينظر: نصريه يعقوبي, مسرحية إشاعة تجربة البحث عن الحقيقة في المسرح السيد حافظ (موقع الكاتب السيد حافظ).

تردي وتأزم داخل المدينة بسبب اعتماد المؤسسة السياسية الحاكمة على الدعايات الكاذبة والمغالطة القائمة على إضفاء الحصانة القدسية على نفسها(١).

يجمع السيد حافظ في نصوصه عوالم مختلفة فهو يجمع بين المترفين بالوطن وفي الوطن والمترفات بالتغيير والتبديل ويكتب عن الطبقات الدنيا، فيصوغ أحلامهم بمهارة وجسارة، وإن المسألة ليست من خلال الشخصيات فقط إنما الأحداث التي تأخذ البطل والقارئ معاً إلى دائرة معرفية للغة مشحونة بالحب والنقد للأوضاع القائمة وبالمرارة أيضاً وهذا هو الواضح. منتهى الواقعية ومنتهى الرومانسية لذلك اقترن اسم السيد حافظ بالمسرح، وهو في ذلك قابضًا على أدواته واعياً لما يكتبه، مستبشراً خيراً للوطن من خلال الفن والادب فإنه لا يوجد فن جيد بدون صنعة جيدة(٢).

وينتمي السيد حافظ إلى جيل شارك في المظاهرات الطلابية التي انفجرت في مدينة الإسكندرية عام ١٩٦٨ أي بعد مرور عام على الهزيمة الفاجعة في عام ١٩٦٧، وكان واحداً من هؤلاء المتظاهرين الذين خرجوا يتحدون النظام والحكومة، ويطالبون بمحاكمة الجنرالات والضباط الكبار الذين انشغلوا بالكرة والأندية الرياضية عن الاستعداد العسكري(٣).

---

(١) ينظر: عبد الرحمن بن زيدان, مسرحية أبو ذر الغفاري (تجربة البناء الديمقراطي بين الاستحالة والإمكان) مقال منشور في موقع الكاتب سيد حافظ .

(٢) نجاة صادق الجشعمي , التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية. (السيد حافظ نموذجاً), ط١ (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب, د.ت) ص٢٣ , ص٢٤ .

(٣) ينظر: السيد حافظ بوابة الميناء ومسرحيات أخرى, ط١ (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٨) ص٣٦٥.

كتب السيد حافظ مسرحية قصيرة جداً وهو كاتب كتب في شتى مجالات الفنية والأدبية من الرواية إلى التلفزيون ثم السينما والقصة القصيرة إلى المسرحية والمقالة والقصة القصيرة جداً. وفي هذا النوع من المسرحيات المختزلة نجد أنه يضع فيها موقفه وفلسفته السياسية والاجتماعية والتحريضية معظم هذه المسرحيات فإنها رسخت قيماً عرفت بها مصر بلد الحضارات ولا تزال اكثر التحاماً عند المحن والأحسن وتصدياً للويلات وجدت الفرصة سانحة لقلب موازين قوى الطغيان والخطيئة السياسية التي تنال من حق الشعب المصري في العيش الكريم الذي ينتزعه بشراسة، وهو صوت مصر المتأففة من أيادي الإجرام السياسي بشتى أشكاله وأطيافه، وهي تتعزز من تلويثها بالرشوة وغسيل الأموال التي أنهك اقتصادها وخيانة بعض حكامها للأمانة(١).

أن وضع السيد حافظ وأنفاسه التحريضية السياسية لا تشتمل على المسرح فقط، وإنا نجدها في رواياته مثل رواية (كل من عليها خان) وكذلك في أقصوصة (عندما تدق الساعة العاشرة) من صباح أحد الأيام مسألة بالغة التعقيد وهي: من يحق له أن يكتب التاريخ القومي لأي مجتمع؟ العلماء والمثقفون الأمراء والباحثون أم السلطة الحاكمة من خلال طبقتها المثقفة وأيدولوجيتها؟ يتنازع الطرفان على أحقية كتابة التاريخ وسرد تاريخ الأمة

---

(١) ينظر: السيد حافظ , صراع الألوان (مجموعة مسرحيات قصيرة جداً جداً) ط١ الإسكندرية : مؤسسة حورس للنشر والتوزيع , ٢٠١٧), ص١٧.

والمجتمع. ونظرية (هومي بابا) المفكر الهندي أن التاريخ يكتب من الأسفل وليس من الأعلى بمعنى ليس من السلطة أو الحكومة لذلك الأنظمة الشمولية السياسية لتأييد حكمها من خلال أجهزتها الدعائية والقانونية والقضائية والعسكرية، حيث تمارس مراقبة الانتاج العقلي بواسطة ما سمّاه (التوسير) بـ (الاجهزة الأيدولوجية للدولة)، ومن خلال ذلك تتمكن السلطة من تمرير انساقها الثقافية ورسائلها الأيدولوجية وتطوير حالة الرضا والقبول بالوضع القائم. لذا نجد أن السيد حافظ يرفض ويحرض ضد كل هذه الأفكار والممارسات التي تمكن السلطة من المواطن(١).

كما امتلك التحريض السياسي لدى السيد حافظ صفة التمرد، وكان لتمرد السيد حافظ أبعاده المتعددة والمتنوعة فهو تمرد على السلطة وعلى تمركزها في مدينة واحدة، وفي شخص واحد. وفي جمهور واحد له بعد نفسي وذهني وذوقي واحد، لأجل هذا كان دخوله المسرح التجريبي دخولاً شرعيًّا. لأنه دخول يهدف إلى تحطيم الأوثان وإلى هدم الوثنية التي تتجلى في عبادة المدينة الصنم، وفي عبادة الشخص الوثني والذي هو الزعيم السياسي في الوطن العربي، فإن فعل التجريب مرادف للتعبير، ويظهر دائماً في المراحل الانتقالية ففي فرنسا ظهر مسرح العبث بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة .

(١) ينظر: إبراهيم بوخالفه , انحطاط العالم, ط١(مصر : دار رؤيا , ٢٠١٨) ص١٠٢-ص١٠٣.

أما في العالم العربي فقد "جاء التجريب مباشرة بعد النكسة أي نكسة العرب في حزيران ١٩٦٧، فكتب السيد حافظ مسرحيات لا تمت للمسرح التقليدي بشيء، وبدت مسرحياته اكثر غموضاً وغرابة. فالشخصيات قد تكون (رموزاً أوقد تكون اصواتاً، وقد تكون حيوانات بشرية، وتبدأ الغرابة لديه في أسماء مسرحياته"(١).

ترى الباحثة: أن استبدال الشخصيات بالرموز والأصوات هو نوع من القهر والتهميش للإنسان الذي يتم إسكات صوته ليجعل من الأشياء تنطق بدلاً عنه، وكذلك منها يستطيع مواجهة الواقع السياسي بالتحريض دون المساءلة وتعريض نفسه لمشاكل مباشرة مع السلطة او الحكومة.

ويشير الدكتور عبد الكريم برشيد إلى التجديد في المسرح العربي الذي كان من أوائله هو السيد حافظ إلى أن التجريب في مسرح السيد حافظ هو مجرد مرحلة، ويمكن ان تعد مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) بداية مرحلة مسرحية جديدة، وهي مرحلة التأسيس التي عادة تأتي بعد فوضى الهدم والتجريب، وفي هذه المسرحية يعود السيد حافظ للتراث وإلى الوجدان الشعبي ليجد لغة تمتلك القدرة على التعبير عن الهم العربي وعن فكره وروحه(٢).

---

(١) نجاة صادق الجشعمي: المسرح التجريبي بين المراوغة واضطراب المعرفة , ط١ (مصر: دار رؤيا, ٢٠١٨) ص٢٢٢ .

(٢) ينظر: السيد حافظ : بوابة الميناء ومسرحيات أخرى , المصدر السابق, ص٣٧٨ .

ويظهر موقف السيد حافظ التجريبي الفني والتحريضي السياسي بامتداد من الرواية إلى القصة إلى المسرحية إلى مسرحيات الأطفال والبناء التلفزيوني والمقالة، وما إلى ذلك من فنون الكتابة. فهو رجل مهموم بالأمة العربية والإنسان العربي من خلال سرده الأحداث ووصفه للمكان الذي تدور فيه الأحداث سواء تاريخية أم حاضرة. من خلال ما لحق بالأمة من تمزق وفرقة بين مواطنيها الذين يشتركون في لسان واحد ولغة واحدة وثقافة وتاريخ واحد ولكن الوطن ليس واحداً ، فأنت لست حرًّا في التجوال والانتقال بين ربوعه إلّا في الخيال، ففي روايته (حتى يطمئن قلبي) يقول على لسان بطل الرواية فتحي(١).

حيث ظننت أني قادر على شرب القهوة في مقهى باريس في تونس مع الأصدقاء وجريدة الصباح التونسية، حيث ظننت اني قادر على المرور في شارع الرشيد في بغداد وشراء السمك المسقوف، حيث ظننت أني قادر على السير في السالمية في الكويت ذات صباح حيث ظننت أني قادر على السير في الشارقة في شاطئ القصبة فجراً حيث ظننت أني قادر وأكتشف اني غير قادر على الرحيل خاوية معظم العمر وقلبي متحشد بألف حلم بسيط.

وفي الجزء الثاني من هذه الرواية ينتقل الكاتب السيد حافظ ما بين العلاقات الاجتماعية بين شخصياته، مثل "قصة الحب التي تقع بين سمر وفتحي

---

(١) ينظر: نجاة صادق الجشعمي , التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (السيد حافظ انموذجاً) ج١, ط١ (مصر : دار حورس للنشر والتوزيع , ٢٠١٧) , ص٧٧ .

رغم حرمة هذه العلاقة وبين الواقع السياسي العربي والاقتصادي. ويتذكر فتحي موقفه عندما يقول امام الجامعة العربية، فيبث الكاتب السيد حافظ مواقفه السياسية التحريضية الرافضة لسياسية الدول العربية بشكل عام وسياسة مصر بشكل خاص وموقفه وآراءه من واقعنا العربي ومن الهيئات الدولية العربية ومدى جدواها"(١).

في كل أعمال السيد حافظ كان موضوع العدل والديمقراطية والصراع السياسي والاجتماعي من أهم الموضوعات التي عالجها هذا المبدع. ولكن كل مرة بطريقة وبأسلوب مختلف ومغاير، ولاشك في أن ارتباطه بمثل هذه الموضوعات له ما يبرره، ذلك أن السيد حافظ من المبدعين الذين ينتمون إلى جيل التمرد والتحريض بسبب معايشته لأكبر الهزائم العربية ولما لم يعش عصر التحرر والاشتراكية فقد أراد أن يعيشه مع أبطال مسرحياته، لذلك نجد أن أغلب شخصياته يجسدون حلمه بالحرية ولكن بنوع من التفاوت وهزيمتهم هي هزيمة جيل بأكمله(٢).

وعلى وفق ذلك يرى السيد حافظ : أن الكاتب ابن بيئته وأن الأحداث اليومية سواء أكان مشاركاً فيها أو مشاهداً لها وسواء أكان مستنيراً سياسيًّا أو خادماً للسلطات قد تأثرت بكل شيء وأنا ولدت في النكبة ١٩٤٨ وتفتحت عيناي في طفولتي على هزيمة عام ١٩٥٦ .

---

(١) نجاة صادق الجشعمي : التشظي وتداخل الأجناس الأدبية , مصدر سابق, ص٧٨ .
(٢) ينظر: نجاة صادق الجشعمي, المسرح التجريبي بين المراوغة واضطراب المعرفة, مصدر سابق, ص٣٩١-ص٣٩٢.

وفي شبابي شاهدت هزيمة ١٩٦٧، وفي نضجي شاهدت اتفاقية (كامب ديفيد) وهي اتفاقية بين مصر وإسرائيل في عام ١٩٧٨، فأنا ابن كل هذه الأحداث أو شاهد عليها، فأكتب عنها وتأثرت كثيراً بالقضية الفلسطينية. فكتبت (٦) مسرحيات عن القضية الفلسطينية مع أن الكثير من الفلسطينيين لم يعطوني حقي أو قدري الأدبي ولكن قلة منهم تعرف ما قدمت[١].

يحسب للسيد حافظ العدد من الأشياء التي أحدثت تطوراً في المسرح العربي عموماً والمصري خصوصاً فقد كانت له بصمات واضحة من خلال أحداثه بأفكاره المشرقة ثورة مسرحية لافتاً إليه العديد من العاملين بفنون المسرح تأليفاً وإخراجاً ويعد كذلك أحد الدراميين العرب الذين جعلوا التجريب وسيلة لتحقيق الخطاب المسرحي العربي الأصيل، ولا يستطيع أحد أن ينكر أن السيد حافظ أغنى الظاهرة المسرحية بدءًا من مسرحية (والله زمان يا مصر) وانتهاءً بمسرحية (الغجرية والسنكوح) مروراً بمسرحياته القيمة (وسام الرئيس) و(ملك الزبالة) و(حرب الملوخية) وغيرها من المسرحيات التي اكتسبت قيمة أدبية وفكرية وتاريخية مرموقة، فقد جاءت معظمها على شكل تساؤلات في قالب ساخر حول مصير الإنسان والحقيقة أن كل مسرحيات (السيد حافظ) تحمل رؤية عميقة وجادة وهي الوقوف مع الإنسان البسيط ضد القهر والظلم الاجتماعي والسياسي والملاحظ أن السيد حافظ سعى من

---

(١) ينظر: لقاء مع الكاتب السيد حافظ يوم ١٩ / ٣/ ٢٠٢٠ , (عبر الانترنيت)

خلال مسرحياته ربط الماضي بالحاضر والمستقبل، وتحرضنا من خلال فتح أعيننا على مظاهر القهر والطغيان والفساد في مجتمعاتنا العربية عبر الفكاهة والسخرية(١).

اتفق معظم الذين كتبوا عن المسرح السياسي والتحريضي عند السيد حافظ على تميزه وابداعاته الفكرية والفنية في كافة النواحي الاجتماعية والسياسية في أبعادها الإنسانية العميقة مما جعل أعماله في مصاف الإنتاج العالمي، فمنذ بداياته الفنية بدأت تشكل ملامح جديدة في المسرح وتبشر بنقلة نوعية في الشكل والمضمون تحمل معها جدية التغيير في مسارات المسرح العربي إلا أن (السيد حافظ) نفسه قد عانى كما عانى قبله نجيب سرور الظلم والاضطهاد ومحاولة التهميش في حين يحضى أنصاف المثقفين الحظوة والدعم، وإن كان السيد حافظ أكثر صلابة ومقاومة وشراسة من غيره. ليجعل لنفسه موقعاً متميزاً في مصاف عباقرة الثقافة والفنون والأدب(٢).

ترى الباحثة: ان السيد حافظ لم يتخلص أيضاً من قسوة السلطة عليه وذلك من خلال محاولات تهميشه وعدم الانتباه له، وهوما انتقل في أعماله المسرحية التي تحمل فيها شخصياته القهر والظلم الواقع عليها. فشخصياته هي امتداد للكاتب نفسه وما يعانيه من ظلم سياسي واجتماعي وفني.

(١) ينظر: نادية فضمي, تحليل دارما توجي لمسرحية (الغجرية والسنكوح), (موقع الكاتب السيد حافظ انترنيت.

(٢) ينظر: السيد حافظ, صراع الألوان (مجموعة مسرحياتهم قصيرة جداً جداً) مصدر سابق. ص٣٤. ص٣٥ .

لقد حاول السيد حافظ محاورة موروثنا الماضي وذلك بتحليل مكوناته وتشكيلاته وقد استطاع أن يشكل جدلية حميمية بين المعطيات المستمدة من التراث وإمكانات لحظته التاريخية في لوحة تجسد مختلف الأفكار والأنماط والوعي، التي تعبر من منظور ثاني تجسيده للعلاقات الاجتماعية للبنية التحتية، وهكذا يتضح أن التراث حينما يصب في قالب تجديدي يحمل بصمات العصر فهو يشكل مرجعية ووثيقة مهمة، وتتبع أعمال السيد حافظ المسرحية نلاحظ أن أبطاله متمسكون بخيوط الماضي الذي ينبت فيه آمالاً وتطلعات؛ لأن هذا يمنحها الدفء والشعور بالطمأنينة بالحاضر أو المستقبل، وهكذا يرتفع السيد حافظ من تصوير بيئة محدودة إلى التعمق في أمور كلية عامة ومن الجزيئات إلى قضايا الإنسان العالمية(١).

يتجلى التحريض السياسي في معظم أعمال السيد حافظ إلّا أننا نجد ذلك واضحاً بشكل صريح في أعمال مثل (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري)، وفيها أن السيد حافظ يؤمن بأن الإنسان هو خالق واقعه وليس العكس، فهؤلاء الفقراء في النص هم من ساهم في خلق واقعهم ولهذا فهم ينتظرون المخلص البطل الذي يخلصهم من غربتهم، وهو يخشاه أبو ذر.

فأن هذه الدعوة إلى عدم الخوف من قبل أبي ذر والسيد حافظ تستند إلى مبدأ التحريض وهو مبدأ أساس في المسرح الملحمي الذي تأثر به السيد

---

(١) ينظر: سميره أو بلهي : نقد مسرحي (مسرحية ملك الزبالة), (موقع الكاتب السيد حافظ انترنيت)

حافظ، وهو في هذا المبدأ يتوخى تكوين المتلقي أيديولوجيا. لذلك نلمس بوضوح أن المؤلف (السيد حافظ) يقرن هذا التحريض بأبي ذر الغفاري في كثير من الأحداث ليصبح هو نفسه – أبي ذر – هو صوت المؤلف المعبر عن مواقفه وأفكاره، ولما كان مبدأ التحريض السياسي في المسرح الملحمي يجعل الواقع مرجعاً للثورة على التناقضات السائدة ، فإنه يعتمده مرجعاً مره أخرى لطرح البديل الأيديولوجي. والسيد حافظ يؤمن بالأيديولوجية البديلة(١).

يؤمن السيد حافظ بالأيدولوجية، وهو يقول " فإن لا أتصور عالم بدون عقيدة (أيديولوجية) حتى وإن كنت أختلف مع التعصب في الأيديولوجيات، فما زالت الأيديولوجيات الدينية هي الأقوى تأثيراً في العالم وهي قادرة على الصمود لأنها ترتبط بسر خلق الكون والإنسان وعلاقة الروح بخالقها، وهذه مسألة في غاية الأهمية والتعقيد صحيح أني التزمت بأيديولوجية اليسار لأني أومن بأن الفقراء أحباب الله وملح الأرض وأول الفقراء هم الفلاحون والعمال. والذي جعلهم العرب عبيداً وجعلتهم التكنولوجيا مقيدين وأصبحت الرأسمالية تستغلهم ابشع استغلال"(٢).

وشأنه في العقيدة ما يؤمن به شخصياته المسرحية مثل (أبو ذر الغفاري) أو حتى شخصيات روائية وقصصية . ففي (حكاية الفلاح عبد المطيع) الذي

---

(١) ينظر: نجاة صادق الجشعمي, المسرح التجريبي بين المراوغة واضطراب المعرفة مصدر سابق, ص٣٩٩ .

(٢) ينظر: محاورة مع الكاتب المسرحي السيد حافظ ٢٠٢٠/٣/١٩ غبر الانترنيت .

يدخل السجن مراراً ويهتف بأسم السلطان، وهو رجل غير مقاوم لظلم السلطة يطلق عليه السيد حافظ اسم (عبد المطيع) ولم تكن التسمية اعتباطية عبثية، فهي شخصية انهزامية مستسلمة، تؤمن بأيديولوجية السلطة وإن كانت قمعية، حتى إنه تجرد من ملابسه ومن مبادئه وألغى شخصيته بسبب الخوف من السلطة القمعية التي سعت من خلال أنظمتها المستبدة إلى زرع الخوف في نفوس الجماهير للسيطرة عليهم.

لكن السيد حافظ يوجد دائماً الضد لهذه السلطة وهي شخصية الموظف (ص) الذي كان صامداً لم تضعفه الضغوط. حاول تطهير المؤسسة التي كان يعمل فيها متجاوزًا خوفه، أما عبد المطيع فقد كافأه السلطان لطاعته فجعله قاضي القضاة[١].

يدين السيد حافظ الأيديولوجيات الحكومية وسلطات القمع ولاسيما في مسرحية (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا) وهي حقيقة موجهة لإدانة النظام الفاسد مع كل الشرائع الفاسدة التي تتعلق بأهدافه ... ومن علو صوتها الغاضب تتدفق حركتها الانسيابية في تصعيد القيمة الفكرية والمسرحية تحكي قضية سجينين وهما يعيشان في سجن طبيعي له حدود وقضبان حديدية وسجن آخر هو السجن الحقيقي وهو الفكري والسياسي والاجتماعي ويرمز لها السيد حافظ بأنهما يعبران عن قطاعات المجتمع

---

(١) ينظر: إبراهيم بوخالفه, انحطاط العالم , مصدر سابق , ص٢٩٩ . ص٣٠٠ .

التي تعيش مغلوبة على أمرها في فك قيودها لكنها تحلم دائماً بأن الغد قادم. وتريد ان تقول أيضاً أن الحلم طالما لم يتحول إلى لغة الثورة والتحريض عليها سيتحول الحلم إلى نوع من الكسل والمرض وسيتنفس دوماً هواء العجز النفسي والسلبية [(١)].

يعمد السيد حافظ إلى طرح رمز وهو انموذج المرأة المتحررة ليصور جسد الوطن المستباح لتقريب الصورة للمتلقي أبطاله من النساء، ليست امرأة عربية عادية، إنها صورة صادقة إلى أبعد حدود، بل قد تميل إلى استحالة وجودها في الواقع، لأنها في أدب السيد حافظ "رمز للوطن بمعناه الشامل الذي يتسم بالاستقرار والهدوء والعشق، فيكتشف القارئ تلك الصنعة القوية عندما يقول: هناك أوطان مومس وأمم وشعوب مومس ذلك في رواية (نسكافية). وهو يحاول التحريض ضد الأوطان المستباحة من أجل كرامتها وحرمتها"[(٢)].

وهذه النظرة للمرأة أو مكانتها في أدبه لأجل توصيل صورة رمزية للقارئ عن الوطن إلّا أن السيد حافظ ينظر للمرأة بشكل مختلف تماماً فهو يقول : اعتقدت أن المرأة سر الكون وسر إبداع آدم وسر جنونه أيضاً وسر الشعر وسر الهوى ولولا المرأة ما خرجت مجلدات وأجيال من الشعراء يكتبون وقصص الحب والروايات (فبأي آلاء ربكما تكذبان) وخيراً، ارتفاعاً

---

(١) ينظر: ما زلي الماحي, الوعي الفلسفي السياسي في مسرح السيد حافظ , (موقع الكاتب السيد حافظ)
(٢) نجاة صادق الجشعمي: التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية ج١, ط١ (م . س) , ص٢٥٦, ص٢٥٧.

وانخفاضاً .... اعتقد أن هذه المسرحيات تناولت المرأة في التاريخ والحب والسلطة والزواج والطلاق وتعدد الزوجات وقهر المرأة من الرجال والعنوسة والزواج العرفي والزواج من أجنبيات(١).

وفي سؤال تم توجيهه للكاتب السيد حافظ عن مفهوم الحرية والسياسة ردَّ بأن الحرية أو حرية المبدع وهو ابتدعناه، لا توجد حرية على الأرض .. الحرية في السماء... إذا تحدث الشخص بحرية في بلد اشتراكي أتهموك بأنك رأسمالي وإذا تحدثت الحرية في بلد رأسمالي اتهموك بإنك شيوعي وكافر. الحرية وهم اخترعه الحكام على مقاس بلد شعوبهم، إن المسكوت عنه فهو كثير، المسكوت عنه سياسيًّا واقتصاديًّا واجتماعيًّا، المسكوت عنه تاريخيًّا، هل تستطيع أن تقول من هو صلاح الدين الأيوبي الحقيقي؟ من هو الظاهر بير بس الحقيقي؟ وكثير من الأسئلة تساءلها (السيد حافظ). ويصل إلى نتيجة أننا نحن نتحدث عن أمة بلا ذاكرة ومواطنين بلا أوطان نحن نلعب في هامش الحياة باسم الحرية(٢).

كان همه الأساسي – أي السيد حافظ – هو الوقوف بوجه أي سلطة تحاول أن لا تعطي الإنسان حقوقه، كما أنه تناول في مسرحه السياسي مسائل السلطة والقيادة من ناحية علاقاتها بهؤلاء الذين يتبعونها والأوامر الموجهة اليهم من ناحية علاقتها بهؤلاء الذين يقومون بتنفيذها، فكتب

---

(١) ينظر: محاورة مع الكاتب السيد حافظ أجرتها الباحثة عبر الانترنيت يوم ٢٠/٣/٢٠٢٠.

(٢) ينظر: حمدي عابدين , حوار مع السيد حافظ, جريدة الشرق الاوسط. (موقع الكاتب السيد حافظ (انترنيت).

السيد حافظ العديد من الأعمال وفيها تصدى الى فكرة التزييف والخداع والمساومة في مصير الوطن، ودعاوى الانفتاح والمهادنة والمسالمة والتخاذل، وركز على مشكلة الإنسان المعاصر والضغوط الاجتماعية والاقتصادية الملقاة عليه بحثاً عن الوسيلة المباشرة والمؤثرة والفعالة في عملية التقويم والتغيير في المجتمع[1].

إن أعمال السيد حافظ السياسية هي أعمال موجهة لإدانة النظام السياسي الفاسد لذلك فإن المضمون لديه هو الأساس والكلمة، فهو يمتلئ بمضمون ما، ثم يصبه في قالب فني. ومضامينه إنسانية، وهي لا تثير جانباً واحداً من جوانب البناء الاجتماعي فيمكن تتلمس في العمل الواحد كل ركائز التكوين الاجتماعي في الأخلاق والدين والعلم والحضارة والتراث. في إطار من الفكر السياسي والاقتصادي والعسكري، فضلاً عن أن السياسة عنده لا تقتصر على الأبعاد الداخلية – كعلاقة الفرد بالمجتمع، أو كعلاقة الحاكم بالشعب ولكنها تتجاوز ذلك إلى العلاقات الخارجية. سواء أكانت هذه العلاقة علاقة خنوع وخضوع للغير، أو علاقة الند للند، أوفي النهاية كانت طموحاً إلى الندية من العالم الخارجي[2].

لهذا "يمثل التحريض صوت الكاتب الذي يرفض واقع الإنسان المتردي بسبب السياسة السلبية مع الناس ويتخذها الحاكم ويسيرون عليها، فكان

---

(١) ينظر: السيد حافظ , مهاجر الى الغد (خمسون عاماً من التجريب) موقع الكاتب (السيد حافظ) .
(٢) ينظر: السيد حافظ , مهاجر الى الغد المصدر نفسة.

للمسرح التحريضي أثر مباشر في الشعوب. وهو يتناول الأحداث الساخنة وأخذ تأثيره مع تزايد القناعة بدور المسرح على الجمهور ولكن المسرح التحريضي أخذ أشكالاً مختلفة ولاسيما في دول امريكا ومن أهمها مسرح المضطهدين لاغستوبوال وتدمج تقاليده مع المسرح الملحمي الذي تأثر به السيد حافظ وظهر في الكثير من أعماله المسرحية"(١).

وفي حوار أجراه سعيد فرحان مع السيد حافظ حول التحريض والسياسة والمسرح التجريبي ، أكد السيد حافظ أنه اتجه إلى الكوميديا السوداء أو المريرة، وهو يرى في بعض مسرحياته كيف يتحول الفرد في الوطن العربي تابعاً لأهواء السلطة إلى دمية، لا رأي له، يدفع الثمن حتى لوكان جاهلاً بكل ما حوله حسب مواصفات المواطنة الحسنة لدى السلطات، فيقول: إنني أرفض أن أشارك في لعبة المسرح التجاري ولذلك تحول إلى تقديم كوميديا نتيجة إحساسه بمسؤولية تاريخية أمام المسرح، إذ لابد للكاتب من أن يطور من أدواته كي يصل إلى الجماهير في مستواها الفكري دون تنازل فكري، والكسب المادي في المسرح التجاري يقوم الجماهير(٢).

في معظم أعماله المسرحية استطاع السيد حافظ أن يلتقط الأحداث ويصوغها في قالب درامي مسرحي، ويشحنه بدلالات وأبعاد رمزية وفكرية تثير فينا النقمة والكراهية لكل نظام مستبد يحاول قهر الإنسان وسلبه ارادته

---

(١) حنان قصاب وماري الياس : المعجم المسرحي , ط١ (لبنان : مكتبة لبنان ناشرون , ١٩٩٧) ص١٢٢.

(٢) ينظر: سعيد فرحان , أجرأ حديث في أول حوار مع الكاتب والمخرج العربي السيد حافظ . (موقع الكاتب السيد حافظ) .

وحريته، والسيد حافظ لم تكن غايته من توظيف التراث والتاريخ في معظم أعماله أن يقوم باستنساخه، لكنه يعيد كتابة التراث والتاريخ بمراعاة ذوق المتلقين والظروف المستجدة في المجتمع، في محاولة من السيد حافظ لإمداد المسرحية بعناصر لا نهائية لا تحملها بالضرورة على التغيير بالواقع. ومن ثم ليس ضرورياً أن يكون الحدث قد وقع بحرفيته في فترة من فترات التاريخ ولعل أبرز شخصية استقدمها من التاريخ هي شخصية (قنصوة الغوري)، ولكن لا شيء يوحي بانتماء الشخصيات إلى التاريخ (الماضي) إلّا أنه يجيء بها من الماضي لتناسب الحدث الساخن السياسي في الواقع[١].

ترى الباحثة : أن هذا الأمر يعني أن الشخصية التي يأتي بها الكاتب السيد حافظ من التاريخ فإنه يقوم بتجريدها من كل ما حولها عدا اسمها وصفاتها التاريخية المعروفة لتكون في الوقت الحالي وتتماشى مع الواقع. فهو يحررها من التاريخ ويمنحها صفة جديدة كأن تكون صفة حاكم من حكام اليوم. فيعني أنه يأخذ من الماضي من يستطيع منه أن يقدم الوضع الواقعي السياسي الذي يعيشون فيه وهم لا إرادة عندهم ولا رأي ولا حرية. ومن الواضح أن السيد حافظ الكاتب العربي المصري هو متعدد الخصائص والصفات؛ لأنه يكتب للمسرح أو السينما والتلفزيون وللأطفال (كما مر بنا)

---

(١) ينظر: نجاة صادق الجشعمي , المسرح التجريبي , المصدر السابق . ص٤٨٠ .

ارتبط اسمه باسم المسرح التحريضي السياسي؛ لأنه قدم أعمالاً تنسجم ومواصفات هذا المسرح وكذلك قدم شخصيات متطابقة، لذلك يرى بعضهم أنه رائد المسرح التحريضي وأول المساهمين في بنائه في الوطن العربي.

ولقد انعكس كل ذلك في نصوص الكاتب التحريضية لاسيما في (حكاية الفلاح عبد المطيع) وكذلك في (معزوفة للعدل الغائب) والديمقراطية الجديدة، وغيرها وهي بالتأكيد واضحة المضمون من وضوح العنوان الذي يحاول أن يسخر من الواقع السياسي واظهار واقع الفرد العربي المطيع والمقلوب على أسره والذي يتعرف الى سياسة قاسية تصادر انسانية الانسان وتدمر وجوده الحي فتجعله كائن يعمل بآلية ترسمها له وكما في (حكاية الفلاح عبد المطيع) فكان السيد حافظ مدرك تمام الادراك لهذا الواقع فكان صوته عالية في التحريض ضده.

ما اسفر عنه الاطار النظري

١. التنوع البيئي والجغرافي والثقافي المرتبط بالتاريخ والحاضر في أي بلد يجعل من السياسة مختلفة الرؤى والابعاد من بلد لآخر.
٢. النظام السياسي يهدف الى المحافظة على البناء الاجتماعي وذلك بسن القوانين والمطالبة بالالتزام بها من قبل الجميع.
٣. الصراع الحاصل بين الآلهة والملوك والحكام في النص المسرحي الاغريقي يمثل انعكاس سياسي يعبر عن سياسة العصر.
٤. سعى سينكا الى تضمين الجوانب السياسية وذلك انطلاقاً من المناخ السياسي المخيف لسياسة القائد الروماني فيرون.
٥. التقلبات السياسية سمة مميزة لعصر النهضة وما تلاه وهوجاء بسبب تطور الحياة على كافة الجوانب اهمها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية.
٦. المسرح البريختي مسرح تحريضي كل ما فيه ابتداءً من النص إلى العرض وقبله مسرح بسكاتور وهويهتم بالطبقات الاجتماعية العمالية والفلاحية ضد الرأسمالية.
٧. السياسة والتحريض في الوطن العربي كانت معنى لاينضب لمد النص المسرحي بمواضيع كثيرة ومختلفة ومتنوعة بحسب كل بلد عربي.
٨. من أوائل من اهتم بالموضوع السياسي في الوطن العربي كان سعد الله رنوس من خلال فضح الواقع السياسي ومعاناة الانسان في ظله.

٩. اتجه الكُتَّاب العرب نحو التأصيل والتراث للبحث عن هوية عربية للمسرح والاعتماد على موضوعات من التراث للتعبير عن الواقع السياسي العربي والتحريض ضدْ، بعيداً عن الرقابة.

١٠. إن اعتماد النصوص العالمية وتعريبها كان ذا أبعاد سياسية وتحريضية تبتعد عن الواقع، لكنها تعبر عن الكتابة والتخفي خلف أحداث وشخصيات عالمية واحداث غير عربية.

١١. امتازت المسارح العربية في معظمها بسمة التحريض والسياسة بفعل تأثيرات المسرح الملحمي عند بسكاتور وبرتولد بريخت أكثر من غيره.

١٢. الحروب الفاشلة والأزمات السياسية العربية الخاسرة كانت من أهم أسباب التحريض المسرحي لدى كتاب النصوص العرب.

١٣. امتاز السيد الحافظ بكونه الكاتب التجريبي العربي الأول في النص المسرحي ولاسيما في مسرحية (اللامعنى في بلاد التفاهة) مما أثار نقمة النقاد والكتاب ضده.

١٤. ينطلق مسرح السيد حافظ السياسي التحريضي من كونه عاش النكبات والهزائم الوطنية والقومية ويحلم بعصر تحرري عادل وخلاص الإنسان من الظلم.

١٥. الموت والسلطة والقمع ثلاثية عاشتها السلطة السياسية منذ بدايات السياسة مع الإنسان فهي أي سياسة انتهازية أثقلت كاهل الإنسان في

كل زمان ومكان.

١٦. يعبر عن الطبقات الدنيا. ويعبر عن احلامهم بمهارة وجسارة من خلال النقد للأوضاع القائمة والتحريض من اجل تغييرها، فكان السيد حافظ يشارك الجماهير التظاهرات والوقوف ضد الحكومة فانعكس ذلك في نصوصه.

١٧. اهتم السيد حافظ في نصوصه السياسية بموضوع العدل والديمقراطية والصراع السياسي والاجتماعي فكانت أدوات تحريضية مهمة في نصوصه المسرحية.

الدراسات السابقة

دراسة حيدر سمير المعنونة (التحريض في نصوص رياض عصمت المسرحية)

يقع البحث الموسوم (التحريض في نصوص رياض عصمت المسرحية في أربعة فصول عني الفصل الأول بـ (الإطار المنهجي) للبحث الذي تضمن (مشكلة البحث) المتمثلة بالاستفهام الاتي: مستقبل واقع مجتمعنا العربية التي تمتلك مكنوزاً حضارياً واجتماعياً وثقافياً وفي الآن بحاجة للارتقاء بذلك المكنوز أمام التطور الذي يحاول محي ذلك المكنوز عن طريق الاحتلال وبكل أنواعه، في حين حدد الباحث أهمية البحث والحاجة اليه بالآتي: التركيز على الدور الذي يلعبه المسرح السياسي التحريضي لكي يفيد المختصون في مجال الادب المسرحي، في حين حدد الباحث هدف البحث بالآتي: التعرف على مدى تأثير التحريض في نصوص المسرحية على فكر قرائتها عن طريق ردة فعلهم، ومن ثم تحديد مجتمع، ومن ثم ختم الفصل بتحديد المصطلحات، وأما الفصل الثاني (الاطار النظري) للبحث الذي تضمن ثلاث مباحث الاول منها: دراسة أسباب الدوافع التحريضية في علم النفس الاجتماعي لكشف الدوافع التحريضية التي أثرت على توظيف الكاتب بنصوصه المسرحية، أما المبحث الثاني: مدخل تأريخي لمفهوم التحريضية التي كتبها الكاتب رياض عصمت وقد ختم الفصل بمؤشرات لاطار النظري والدراسات السابقة، اما الفصل الثالث (اجراءات البحث) فقد ضم مجتمع

البحث وعينات البحث التي اختارها الباحث بالطريقة القصدية حيث شملت ثلاثة نصوص مسرحية للكاتب وهي (طائر الخرافة ١٩٦٨)، (نجوم من ليل طويل ١٩٧١)، (هل كان العشاء دسما أيتها الاخت الطيبة؟ ١٩٨٤) ، واما أداة البحث فقد اعتمد الباحث على المنهج التحليلي الوصفي لاقترابه من آلية البحث وختم البحث بالفصل الرابع الذي ضم نتائج البحث واستنتاجاته والمقترحات والتوصيات وثبت بالمصادر والمراجع وملخص باللغة الانكليزية.

ابتعدت دراسة حيدر سمير عن البحث الحالي بالنقاط التالية: العنوان، والمباحث، والمؤشرات والعينات والنتائج.

الفصل الثالث
اجراءات البحث

اولا : مجتمع البحث

ثانيا : عينة البحث

ثالثا : منهج البحث

رابعا : اداة البحث

خامسا : تحليل العينة

الفصل الثالث
إجراءات البحث

اولاً : مجتمع البحث

يتألف مجتمع البحث من (١٤) نصاً مسرحياً ألفها الكاتب السيد حافظ (١٩٧٠-٢٠١٢).

ت	اسم المسرحية	المؤلف	سنة التأليف
١.	كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى	السيد حافظ	١٩٧٠
٢.	والله زمان يا مصر	السيد حافظ	١٩٧٣
٣.	طوق الوطن	السيد حافظ	١٩٧٤
٤.	صراع الالوان	السيد حافظ	١٩٧٥
٥.	من الذي يدق الباب	السيد حافظ	١٩٧٦
٦.	ظهور واختفاء أبي ذر	السيد حافظ	١٩٨١
٧.	حكاية الفلاح عبد المطيع	السيد حافظ	١٩٨٢
٨.	رجال في معتقل	السيد حافظ	١٩٨٩
٩.	٦ رجال في معتقل	السيد حافظ	١٩٩٥
١٠.	معزوفة للعدل الغائب	السيد حافظ	١٩٩٥
١١.	القبض على ثائر التحرير	السيد حافظ	٢٠١١
١٢.	الخروج من دورة مياه	السيد حافظ	٢٠١١
١٣.	الديمقراطية الجديدة	السيد حافظ	٢٠١٢

ثانياً: عينة البحث

شملت عينة البحث (٥) نصوص مسرحية من أصل (١٤) نصًّا تم اختيارها بشكل قصدي، وذلك لكون التحريض السياسي يواكب أحداث المسرحيات.

ثالثاً: اداة البحث

اعتمدت الباحثة المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها اداة البحث المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها.

رابعاً: منهج البحث

انتهجت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) في البحث، من حيث وصف قصة المسرحية، وتحليل موضوعة التحريض السياسي فيها وصولاً إلى النتائج المتوخاة من عملية التحليل هذه.

خامساً: تحليل العينة

عينة (١)

كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى ١٩٧٠

يعد هذا النص ومن خلال تجميع المعلومات من قبل الباحثة حول الكاتب العربي السيد حافظ واعماله المسرحية التحريضية السياسية من النصوص التي كانت تحرض حتى على الكتابة المسرحية وليس على الواقع السياسي فحسب، وكما مر في الاطار النظري (المبحث الثالث) ما مفاده أن هذا النص من أوائل النصوص التجريبية في المسرح العربي، وهذا التجريب

يحسب للسيد حافظ ووقوف النقاد وبعض الكتاب بالضد من هذا النص؛ لأنه يحتوي على مخالفات كثيرة للنصوص المسرحية العربية التي تأثرت بنظريات أرسطو والنصوص الغربية التي تعود عليها العرب، فمن ناحية الشكل والمضمون كانت تهتم بموضوع غير مستقر أو غير ثابت كما هو معروف في النصوص المسرحية التي تحتوي على البداية والوسط والنهاية، فكأنه من ناحية الشكل مكتوب بطريقة لا تهتم بالتنامي وبالوصول إلى الذروة وبمضمون لا يستطيع القارئ أن يقول عنه أنه حدث أو لم يحدث؛ لأن القارئ يكتشف أنه كان يقرأ نصًّا فيه أحداث لم تحدث كما هو واضح، فالمسرحية تدور حول لعبة كرة القدم أو مباراة لكرة القدم ومن خلال هذه اللعبة يمضي الكاتب إلى استعراض مشاكل سياسية أو اجتماعية بين الأسر التي تشاهد المباراة أو تريد مشاهدتها، ولكن هل استطاعوا مشاهدة المباراة؟ أو هل المباراة موجودة بالفعل وسيشاهدونها؟ والجواب أنه ليس هنالك أية مباراة ولن تقام المباراة وليس هناك ملعب ولا لاعبون، والكل يتساءل هل المباراة تمت مشاهدتها أو لم تتم؟ وحتى الأحداث هل حدثت أو لم تحدث؟ يحاول الكاتب أن يعمل على خلخلة التوازن في عملية التلقي كأسلوب جديد في الطرح يختلف عن كتابة النصوص المعروفة أو المعهودة للقارئ العربي، فليس هناك من يقين ثابت على حدوث الأحداث في المسرحية.

ويبدأ السيد حافظ في كتابة النص حيث لا يوجد هنالك زمن؛ لأن الأحداث محصورة في يوم واحد هو أحد أيام العصر الحجري (البرونزي) في القرن الفوضوي والمكان هو (أرض اللامحدود الملوث). ويمكن النظر إلى هذه المسألة أن القرن الحجري ليس فيه أي فوضى وكل أيامه مستقرة ولكن الفوضى كما هو معروف هي فوضى العصر الحديث الذي نعيش فيه. ونجد السياسات الخاطئة والتعاملات الإنسانية الوحشية والحروب والأمراض والدمار وكل شيء غير طبيعي، فالسيد حافظ يريد أن ينتقد الحاضر وعصره دون أن يتعرض لمشكلة الرقيب الذي يسكت صوته. وكذلك وصف المكان بأنه أرض اللامحدود الملوث، ففي زمننا قد انتهت الفواصل والحدود أصبح كل شيء مباحًا ولكن كل شيء ملوث حتى الأرض بفعل تكاثر اخطاء الإنسان على الأرض.

لقد قسم السيد حافظ المسرح إلى أكثر من مكان للتمثيل والأحداث ليكون الجميع أمام القارئ أو المشاهد. بحيث تلاحظ وجود مستويين، الأول في أسفل يمين المسرح حيث تجلس امرأة تصنع بلوزة في أسفل يسار المسرح وتوجد كرة وكأس، أما المستوى الثاني فقد قسم إلى أربع غرف، الأولى تحتوي على شأبين، فالشاب الأول يرتدي فانيلا بيضاء عليها من الأمام بقعة سوداء ومن الظهر بقعة زرقاء. اما الشاب الآخر فيرتدي فانيلا عليها مثلثات الأول على صدره والثاني على ظهره.

وأما في الغرفة الثانية فيجلس رجل عجوز علق على صدره قنينة خمر، ومعه امرأة عجوز هي رفيقة أيامه الساذجة أو قد تكون هي شيء آخر لكن هنا يطلق عليها الأم وقد علقت على صدرها بعض أواني البيت بحجم صغير جداً وبعض الأثاث .. ويرى طفلاً صغيراً علق على صدره ثدي من الجلد يبدو أنه ابن هذه المرأة ويمكن أن يطلق عليه أنه آخر العنقود. وكذلك يجلس شاب وفتاة هما خطيبان (خطيب وخطيبته)، وفي الغرفة الثالثة يوجد فيها حروف كبيرة متكاثرة تغطيها ويجلس فيها صحفي بعض الأحيان نراه يستخدم غلاف صندوق التلفزيون ويبدو كمذيع للتلفزيون وفي الغرفة الرابعة كلب مقيد بسلسلة وله حرية النباح كما يشاء أثناء العرض. ويجد حول رقبة المذيع آلة المذياع (المكرفون).

تبدأ الأحداث من المذيع والمرأة التي تريد مشاهدة المباراة

المذيع: (يقترب منها) قومي يا زوجتي.. قومي حتى اشعر بالارتياح وانتِ تجلسين في المقصورة الرئيسية.

الزوجة: أنا لا أرغب في الذهاب إلى هذه المباراة.. كفاني مباريات

شاب: (الشاب) أنها مباراة رائعة.. مباراة أخطر من العالم

الزوج: (اللام) اللعبة في واجهة المحل ثمنها ثلاثة قروش

الفتاة: (اللام) اقطعي البرتقال يا ماما

المذيع: (لزوجته) اسمعيني جيداً. ما الذي يغضبك الآن قلت لك سابقاً. هنا نعيش العالم.. تجربة وبحثاً.

الزوجة: عن أي شيء نبحث؟ لنا منزلنا ولنا تلفزيون
ولنا كل شيء.. نبحث عن أي شيء إذن
المذيع: نبحث عن أنفسنا[١]

وعندما يريد القارئ أن ينظر إلى هذه الشخصيات يلاحظ أنها تمتلك قيودًا وقد تكون هذه القيود سياسية رمزية، فالقارئ يشعر أنهم في مكانات خانقة، كأنها زنازين أو غرف سجن وكل شخص قد تحول إلى آلة أو أداة يقضي يومه وينتهي الأمر، والسلطة السياسية تعيش في عليائها دون أن تهتم بحياة المواطنين أو الناس، فتجد ضيق العيش والمعيشة. وهنالك تداخل الحوارات بحيث يدخل حوار الشاب على حوار المذيع ولكن يبقى الموضوع واضحًا لكل منهما أي كل واحد له موضوعه المعروف ولا تختلط المواضيع، وإذا أراد القارئ أن يعرف لماذا المرأة (الأم) تعلق على صدرها أواني البيت وأثاثه والرجل يعلق زجاجة خمر والمذيع المذياع وباقي الممثلين أو الشخصيات والطفل ثدي أمه، لأن كل شخصية منهما تمتلك وظيفة ويمكن معرفة وظيفة كل شخصية من خلال المتعلق به أو برقبته، فالرجل الذي يحمل قنينة الخمر برقبته هو مدمن على الخمر ولا يستطيع التخلص منه والقنينة هي القيد الذي يلتف حول رقبته، والمرأة هي رهينة البيت في الطبخ والتنظيف وتربية الطفل والمذيع بعمل الإذاعية. مذيع ومعلق على

(١) السيد حافظ: كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى, موقع الكاتب, ص٤. ص٥.

المباراة وكل واحد منهم قد ارتبط بما يحيط به وأصبح سجينه، دون أن يستطيع التخلص منه وهو ما ترغب به السلطة السياسية؛ لأن هذه القيود ترتبط بمفاهيم الحرية وبناء الذات. تبقى المرأة رهينة البيت أو المذيع دون أن يتطور، ولذلك فقدوا حريتهم وبقوا يحلمون بها أمام أنظار السلطة التي تزيد من هذه القيود، ويمكن أن يبدو النص خالياً من السياسة، ولكن الكاتب السيد حافظ لا يمكن أن يبتعد عن الموضوع السياسي حتى وإن كان يخفيه ظاهراً إلّا أنه من حيث الباطن موجود بشكل دقيق، ففي الوطن العربي كانت الأبعاد التحريضية السياسية من أهم المواضيع التي اهتم بها الكُتَّاب العرب؛ لأنهم يعانون من طبيعة الواقع السياسي الدكتاتوري القاسي، فالحاكم مقدس وكذلك السلطة السياسية لا تقبل أن يتجاوز عليها الإنسان أو يتجاوزها.

المذيع: إننا في عصر الأكذوبة والشباب المخنثين.. والنساء الغواني والرجال العاقرين.

الأب: ((للأسرة) أنه ويسكي ممتاز.

الفتاة: (للأب) لقد أكلت سمكة كبيرة جداً

الزوجة: حاول أن تصنع شيئاً.

المذيع: لهم!

الزوجة: بل لي.. من أجلهم؟

المذيع: إنني ما زلت في رحم السكون، حرفاً لم ينضج لحناً لم يكتمل إيقاعه.

الأب: للزوجة هل اشتريت ثلجاً؟

الشاب: مباراة شنيعة.. مباراة رائعة.. مباراة مباراة[1].

والكل في هذه الغرف مشغول بأشياء تافهة وليست مهمة لحياة الإنسان ونجد أن المذيع غارق بالأحلام والزوجة تهتم بتوبيخه وأنها واقعية مختلفة معه، ونجد أن الفتاة لا تهتم إلّا بالطعام والشباب بكرة القدم فقط وكما يصف ذلك الكاتب على لسان المذيع: وإننا في عصر الأكذوبة والمخنثين والعاقرين الرجال، وهذا الوصف أوصل الإنسان بسبب تفاهة السياسة وحروبها وصناعة الأحداث بطريقة تخدم مصالحها دون الاهتمام بمصالح المواطنين، فيكثر المخنثون والسكارى والغواني، وهذه نهاية للإنسان الذي خلقه الله سبحانه وتعالى بأحسن تقويم، لتأتي الحكومة بسياستها الشريرة لتقوم بإذلاله، ونلاحظ أن السيد حافظ يقدم الواقع القاسي والشخصيات بأفكار تافهة وتكابر بتفاهتها، كصورة عن الواقع المؤلم الذي لابد من أن يتغير ويتخلص كل شخص من قيوده التي وضعتها الحكومات برقبة كل واحد منهم.

الزوجة: وأجلس في المقصورة الرئيسية؟

المذيع: نعم! المقصورة الرئيسية

الزوجة: (وهي ما زالت تصنع البلوز) أجلس مع زوجة

---

(١) المسرحية: مصدر سابق, ص٧.ص٨.

الحاكم، وزوجات الوزراء. ورجال السلطة الدبلوماسية وكبار الأدباء المشهورين وكبار الغنائيين

وأنا زوجة من؟!! أنهم لا يعرفونك

المذيع: لو أتو بعنزة غير عنزة غاندي لن يعرفوها فأنا أيضاً غير معروف وأنتِ تعرفين هذا جيداً... إننا في عصر البطولة الوهمية والمعروف وغير المعروف يسيران كلاهما لا يدري بالآخر.

الزوجة: من يعرفك من الناس؟

الزوج: تعرفني الظلال والجدران المرشة بالمياه

والشمس المغتربة حين تغني أغنية الانطلاق

....

شاب٢: (يقاطعها ويحدث زميله) آه لو حصلنا على الكأس.

شاب١: ستكون قنبلة. ستكون معجزة.. ستكون ستكون

الأب: (للأسرة) آه لو كسبنا.. سأدفع نصف حياتي لمن يحقق لنا هدف الانتصار(١)

وهكذا نجد أن الطبقة السياسية في مكانتها العليا دون سائر الناس والبسطاء يحلمون أن يصلوا إلى مكانتهم التي تمثلت بالمقصورة الموجودة في ملعب كرة القدم. فالسيد حافظ يريد أن يقدم الحياة على أنها لعبة يلعب

---

(١) السيد حافظ: كبرياء التفاهة, مصدر سابق, ص٨.

بها الجميع، وكل بوظيفته. لكن لا يلعبون وهم يملكون حرياتهم. بل إن الحرية مسلوبة بسبب السلطة التي احتلت المكانة العليا وتركت البسطاء يحلمون بالعيش بكرامة. وأن لا تحيط بهم التفاهة واللامعنى من كل جانب. فكل أحلام الشباب هو الفوز بلعبة قد لا تكون حقيقية وأحلام رب الأسرة كذلك وأحلام الزوجة هي الجلوس مع زوجة الحاكم التي لا تعرفها ولن تعرفها والمرأة وظيفتها هو تنظيف البيت إلاّ ان السيد حافظ بطبيعته التحريضية لا يترك النص دون تحريض أو انتفاضة ضد الأوضاع ولن يخلو النص من بعد سياسي باطني وظاهري، فقد كان البعد السياسي في بداية النص وأول أحداثه باطناً إلّا أنه وبفعل التحريض بدأ واضحاً ويظهر للعيان.

المذيع: (من داخل الصندوق كمذيع تلفزيوني) يبدو أن الأمر غاية في الصعوبة بالنسبة لنا.. إذ إن الطبيعة ويتحرك المذيع إلى الأسرة ممسكاً بجهاز التلفزيون الطبيعة لن تمكننا من مشاهدة المباريات

الأب: (للمذيع) كيف هذا أيها الخنزير؟!

المذيع: إنها الطبيعة.

الأب: فلتحترق الطبيعة على رأسك

المذيع: لست أنا المسؤول

الخطيب: اسكت أيها الرجل الثعلبي.

شاب٢: (لزميله) إنه إهمال التلفزيون

شاب١: إنه جنون

الأب: (للمذيع) سأقدم شكوى للمدير عنك

المذيع: لن يفعل شيئاً[1]

شاب١: (دخل فجأة على الأسرة) معذرة... أنا آسف (ينظر للمذيع التلفزيوني) سنأمر الحاكم بأن يخلع الوزير

(المذيع) الصحفي: لن يفعل شيئاً (يعود الشاب إلى مكانه)

الخطيبة: (ابنة الرجل) سنخلع الحاكم

المذيع: لن يخلع

الخطيبة: سنطلب من الله أن يخلعه.

المذيع: لن يخلع ....[2]

وعلى هذا الأساس فأن الكاتب يحاول أن يظهر أن الحكام باقون على الكراسي بسبب رضوخ الشعوب لهم وإذا لم تنتفض الشعوب فإنهم لن يتغيروا أو يتبدلوا. وهذا واضح من خلال حوار المذيع والخطيبة، بأنهم لا يقدرون تغيير الحاكم وحتى الله سبحانه وتعالى لن يغيره والقصد من هذا أن الله سبحانه وتعالى جاء في محكم كتابه الكريم من الآيات التي يدعو الإنسان إلى التغيير نحو الأفضل والأحسن فأن الله سبحانه وتعالى لا يغير الناس الا إذا كانوا يريدون التغيير ويبدؤوا بأنفسهم أولاً ومن ثم بالآخرين. فإذا كانوا وهم في حالة الخضوع والطاعة للحاكم فإنه لن يتغير وأنهم معه

---

(١) المسرحية. مصدر سابق, ص١٠. ص١١.

(٢) المسرحية, مصدر سابق, ص١٠. ص١١.

يساعدونه على إخضاعهم وعبوديتهم فإن الله سبحانه وتعالى أساس الخير ولا يقف مع الشر (حاشا الله سبحانه وتعالى)، لذلك على الإنسان أن يقوم بالتغيير وإزالة كل الطغاة عن طريق المجتمع الحالم بالأمان والكرامة والعيش الكريم ولكن إذا كان الجميع يهتم بشيء ليس مهمًّا أو أساسيًّا في حياته بل هو ترف، مثل مباراة كرة القدم يتابعها وهو يعيش في واقع مرير مؤلم.

المذيع: انها مباراة شائقة. مباراة تستحق العمر تستحق أن يراها الإنسان تستحق (الشابان يرقصان، يقبل الشاب الفتاة من وجنتيها) النجم الحقيقي في هذه المباراة

الطفل: عاش البطل

الجميع: عاش البطل (يحمل الشاب واحد الطفل على رقبته)

شاب: لماذا يرفضون أن نحييهم؟

شاب٢: يقولون إن الجو سيء ولم تحدد مباراة

الجميع: عاش اللاعبون... عاش البطل

الأب: أين البطل

الجميع: يجرون في اتجاهات مختلفة(أين البطل؟ أين البطل؟[١])

وهكذا تجري الأمور فلا مباراة ولا بطولة ولا فوز أو أهداف تحققت؛

---

(١) المسرحية, مصدر سابق, ص١٣.

لأن الأجواء سيئة جداً، والسؤال هنا ما هي الأجواء السيئة (الأجواء الطبيعية، أم السياسية أم الاقتصادية أم الاجتماعية)؟.

يحاول السيد حافظ أن يكون قاسياً مع الشعوب التي لا يعرف كيف تحصل على حريتها وهو ينبه من خلال نصوصه هذه الشعوب عن طريق طرح الواقع الذي يعيشون فيه. ولهذا فهو يطرح الواقع السياسي وحياة الناس وبعدها يحرض على التغيير، فلا يمكن أن يتغير الواقع من دون ارشاد الناس وتوعيتهم ونقد واقعهم اليومي لهذا عليهم بالتغيير وإلّا فأنهم سيبقون للأبد خاضعين لسياسات غير عادلة وهم عبيد لها.

عينة (٢)

ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري ١٩٨١

وقف السيد حافظ في هذا النص موقفاً صريحاً ضد السلطات القهرية التي تمارس القهر والطغيان ضد المجتمع ويحرض ضدها بشكل صريح. فإذا كان قد استعان بشخصية تاريخية هي شخصية (أبي ذر الغفاري) الصحابي الجليل الصادق بكل شيء والمتمرد ضد السلطة الطاغية. وإذا كان السيد حافظ قد استعان بزمن ومكان مجهولين فهو في جانب آخر قد اراد ان يعبر عن الواقع السياسي للمجتمع الذي يعيش فيه ويقدمه من خلال التاريخ أو الأحداث التاريخية؛ لأنه يعرف أن الطغاة على مر الدهور لا يتبدلون وهم متشابهون بكل شيء من الفساد والقسوة وحب النفس على حساب الناس كلهم.

فالأحداث تجري في مدينة (فردوس الشورى) أي الفردوس الأخضر سابقاً. وهي دولة ليس لها موقع جغرافي على خريطة العالم، لأنها دولة تقع على حدود اللازمان واللامكان، بمعنى أنها دولة ((في الخيال أو معنوية)) تظهر في عصور التخلف والعجز والقهر والهزيمة وهذه هي دولة (فردوس الشورى) حيث ممارسة القهر على المواطن وطمس كيانه، وسحقه بتمريره على أجهزة القهر والعجز والتخلف والإهانة. وهي دولة موجودة في كل زمان ومكان حتى ينجز الكيان الإنساني خطوة واحدة على طريق المدينة الفاضلة، بحكم الواقع، وإن كانت هذه المدينة الفاضلة معلقة

على حافة اللازمان واللامكان بحكم التصور الذهني، أي إنها لن تتحقق حتى ينال الإنسان حريته ويتخلص من الظلم والطغيان والسياسات الفاسدة والمنحرفة.

وتدور أحداث هذا النص ذو الأبعاد التحريضية السياسية، كما هو معلوم عن السيد حافظ حول مواقف التمرد والبطولة المتمثلة بشخصية الصحابي الجليل أبي ذر الغفاري وبين قوى الشر. وتبدأ أحداث النص من اللحظات الأخيرة في حياة أبي ذر الغفاري تجلس إلى جانبه. حيث يضع السيد حافظ وعلى طريقة برتولد بريخت في المسرح الملحمي بعض الممثلين في الصالة بين الجماهير.

المرأة: (زوجة أبي ذر)

......

بين كل رجل ورجل رجل من الشرطة السرية وبين صوت وصوت الناس.. التضليل والظلال المبين... وبين كل مضغة من الطعام قلق المجاعة.. يا شريداً.. استيقظ، يا أبا ذر يا غريباً.. منغياً.. حدق في الأفق الأزرق واستيقظ

الكورس: يا أبا ذر.. يا غريباً....

الزوجة: حدق في الأفق الأزرق واستيقظ

جمهور الصالة: إنه هو.. أبو ذر الغفاري(١)

---

(١) السيد حافظ: ظهور بوابة الميناء ومسرحيات اخرى, نص أبي ذر الغفاري, ط١ (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب, ٢٠١٨) ص١٨٤. ص١٨٥.

يعلن السيد حافظ منذ البداية وفي أول حوار في النص أن يدور الصراع بين أنصار الحق الذي يمثله أبو ذر الغفاري وبين السلطة الاستبدادية. والنصوص السياسية مثل هذا النص كلها تعبر عن الطبقات الدنيا وأحلامهم وبجسارة من المؤلف من خلال توجيه النقد اللاذع للوضع السياسي والتحريضي ضده، والسعي إلى التغيير. وهذا ما يميز معظم نصوص السيد حافظ المسرحية.

على الجانب الآخر يمثل السلطة الاستبدادية السلطان وحاشيته وابنه، فالسلطان هو (السلطان بن ثعلبة) وابن (أبو المجون) وللأسماء هنا كما هو واضح دلالات تتناسب مع صفاتهم الشخصية فالسلطان، وهو لا يتأخر أو يبالي بالفتك بالشعب إذا اقتضى الأمر وابنه المجون (الماجد) فعلاً ضمن النص وأحداثه. وهنالك فرق كبير بين سلطة المراوغة التي تظهر إنسانيتها وعفتها ظاهراً وتخفي خستها واستبدادها. فالسلطان يعلم ابنه فن التسلط والسياسة المؤذية للناس وتزيد من أعبائهم.

أبو ذر: أيهما تختار: التنفيس الحر عفافاً

والبحث عن اليقين والمبادئ العاجزة المقهورة؟

الدنيا أم الدين؟؟؟؟ أيهما تختار؟! ابحث عن سعر هذا الزمن

ثقل عليَّ المرض يا امرأتي... سوف تكون هناك مبادرة بزيادة رواتب الجنود والولاة... وسوف تزداد الشرطة السرية.. في المساجد والحارات

يمين المسرح يظهر السلطان فاتك وابنه وبعض الحاشية

السلطان فاتك: من مستنقع فكري نشأ هذا الرجل لم يؤمن بالتطورية وأن الأقوى يسود

والأضعف يسقط. لم يتفاعل.. لم يفهم الظروف الأموية.

أبو المجون: من أي إطار خرج هذا الذي يشبه الخليج لم يكن تحرريًّا[(١)]

هنا يضع السيد حافظ كفتي الصراع بالمواجهة وكل كفة في جانب من المسرح. يظهر الفرق الطهارة المتمثلة بأبي ذر وبين الدناءة والوضاعة التي يتميز بها السلطان وابنه وحاشيته ولاسيما عندما يوصي ابنه بأن يكون أمام الناس عفيفاً وطنياً ومتديناً وخلف الكواليس يفعل ما يشاء وما يحلو له، وهذه هي صفات الساسة الطغاة وأبنائهم وذلك لان جهل الناس وتواطئهم هو السبب كما يصرح الكاتب بذلك في مقدمة المسرحية حيث يقول إن هذه المدن وقادتها وحكامها تظهر في عصور التخلف والعجز والقهر والهزيمة، فهي تستغل ضعف الناس والعوز الذي هم يعانون منه، وتسعى لزيادة قهر الناس ودمارهم وتأخرهم وتخلفهم لان ذلك يصب في مصلحة الحكام ليكون المجتمع خالياً من الثوار من أمثال أبي ذر الغفاري الذي يتجسد في أكثر من شخصية ويحاول الطغاة زيادة أعداد الناس الجهال أمام الثوار القليلين. وتتمادى اسرة الحكام وأبناؤهم.

السلطان: يا بني... افعل ما شئت

---

(١) المسرحية. مصدر ساق, ص١٨٩.

لكن أم الناس يوم الجمعة وأنت معصر
وامسك في يدك مسبحة.. واطلق البخور
وتمتم... الوالي العاقل يفعل ما يشاء في
الخفاء، وأمام العامة يخرج في ثوب شفاف
كالضوء.. يتصدق ويصلي..
ويبني المسجد والمسكن
هل تفهم يا بني؟

وعلى هذا الأساس تقوم سياسة الطغاة ومستعبدي الشعوب الذين لاهم لهم سوى خداع الناس وضياع مقدراتهم ويجعلوهم يعيشون جوعى يلهثون خلف رغيف الخبز بسبب سياساتهم الخاطئة التي تجعل من الناس مغلوبين على أمرهم ولا يستطيعون رفع الظلم عنهم؛ لأن السلاطين والحكام الطغاة ينشأون الجيش والشرطة الموالية لهم لقهر الناس واسكات اصواتهم ومنعهم من الاعتراض على أي شيء؛ لأن كل ما يقوله الحاكم الظالم مقدس ولابد من تنفيذه وكل ما يفعله فهو ينبع من حكمة ملك الزمان العالم بكل شيء. لهذا السبب يحاول المؤلف والإشارة إلى أن الكفتين كفة الظلم التي يمثلها السلطان وكفة العدالة التي يمثلها أبو ذر هي قديمة منذ الأزل وحتى اليوم والواقع الموجود في (مدينة الشورى) هو الواقع نفسه الذي يعيشه الكاتب السيد حافظ بسبب أنظمة الاستبداد السياسي العربي ولكون الحكام يظلمون الناس ويقتلوهم ويسجنونهم يأخذون حريتهم ويسكتون أصواتهم،

فهم في وضع نفسي سيء جداً؛ لأنهم لا يشعرون بالراحة لا في اليقضة ولافي المنام.

السلطان: (ففزت)

تعقل يا أبا ذر.. بتمهل

يا أبا ذر

أبو ذر: مازال أمامنا فسحة للنقاش

والأخذ والسرد و....

سيلتف على عنقك حبل النار

السلطان: حبل النار يلتف على عنقي

يا حراس..

اغيثوني.. أدركوني

حبل النار يلتف على عنقي

(ينهض من نومه)

كبير الحراس: الرؤية كانت حرجة.. يا مولاي

كانت موحشة بشعة...

هدئ من روعك

حدثني.. حاورني.. ماذا رأيت يا مولاي؟

السلطان: إنه هو.. هو .. بعينه.. بصوته..

بملامحه.. أبو ذر.. أبو ذر.. لا

أحد غيره[1]

يمثل أبو ذر رمزاً من رموز الحق ضد الباطل، وهو الحق الذي لا يخاف ويواجه دون أن يبالي بالموت، وهذا حصل عليه؛ لأنه قد كان قريباً من رسول الله (ص) وقريباً من أهل بيته وهو من الأصحاب المقربين للأمام علي بن أبي طالب (ع)، ونتيجة لهذا نراه شخصًا زاهدًا وورعًا لا يخاف في الحق لومة لائم ولا يبالي بالنتائج المترتبة على مواقفه ضد الطغاة، لهذا السبب يمثل أبو ذر للسلطان ولسياساته الدكتاتورية قلق مستمر. فهو يعبر للسلطان وحاشيته عن موقف الفقراء والمظلومين. وهو صرختهم بوجه السلطان وزمرته. وبرغم كل شيء تحاول السلطة السياسية التي تجد في أبي ذر المحرض الاكبر ضدها وضد سياستها أن تجعل الناس أذلاء متابعين للسلطة مهما فعلت، وذلك بالقوة والقهر والاستبداد وظلم الناس، في هذه المدينة التي لافيها أي فردوس. أو اطمئنان. لأن أي شخص من الناس يمكن أن يتعرض للسجن أو التعذيب أو الموت. فتسعى السلطة إلى عملية ترويض المواطنين وجعلهم أتباع السلطة مهما كلف الأمر ويحدث هذا عند مبايعة ابن السلطان (فاتك) وهو (أبو المجون).

الفلاح: وقفنا في المسجد؟ دخل السلطان علينا، ومعه رجال كثيرون.. وأمامه عيون.. وخلفه عيون

---

(١) المسرحية, مصدر سابق, ص١٩٤-١٩٥

قال رجل منهم: بايعنا السلطان (أبا المجون)

من منكم لا يوافق؟

فصمتنا.

أجير: خيم الصمت علينا.. وأطبق على كل شيء في المسجد.

وصاح أحد رجال السلطان. فهتفنا

عاش السلطان أبو المجون

الكورس: لا.. نحن ننتظر الثائر

لا .. لا ...

الأجير: الثائر بلا عنوان.. تنفيه السلطة والسلطان وتضعه في الخانات.. وسكونه بالأحمر والأصفر

والأبيض. وتشرده وتشرد أطفاله

وتكبله بالتهم الملفقة.. أو تعلن أن الثائر

أصبح مجنوناً.. أو مخبولاً.. أو مجذوماً

الفلاح: أو يسجن.. كي يصبح رقماً في السجن

يلعنه السجناء صباح مساء.

الخاصة مضغه ثم يموت(١)

---

(١) النص. مصدر سابق, ص٢٠١. ص٢٠٢.

وهكذا يصف الكاتب همجية السلطة الاستبدادية وطرقها المختلفة في إسكات صوت الحق والثوار أو رمز الثائرين. فأما أن تجعله مجنوناً. أو مريضاً أو تخفيه في سجونها وتشرد أسرته وأطفاله ومن قريب منه، وبعدها تقتله بإحدى الطرق المعتادة، فإما السم أو التعذيب أو الإعدام ليهدأ بعد ذلك رأس السلطة ويكون عبرة للآخرين الذين يفكرون بالثورة أو الوقوف بوجه السلطة والتحريض عليها، ولكن الكاتب هنا لا يحدد شخصية أبي ذر في شخصه كشخصية موجودة بالفعل وإنما جعل من أبي ذر في العديد من الرجال والشخصيات، فكان في هذا النص كفكرة أو كرمز للحرية ورفض العبودية يتبناه الآخرون ويسيرون على نهجه فنلاحظ أن أبا ذر لا يمكن الإمساك به، لأنه نكرة في رؤوس الناس المحبين للحرية والمحبين للحق. بحيث لا يستطيع المخبرين السريين أو رجال السلطان الإمساك به فيبقى فكراً يقلق السلطة ويرعب سياستها ويمثل تحريضًا دائمًا عليها لا يتوقف أبداً. ويتكرر الموضوع نفسه مع السلطان أبي المجون في عملية المنام والأحلام ويأتي أبو ذر للسلطان في المنام ويخيفه.

أبو المجون: (توجه بالحديث إلى الملثمين) أين؟

أين التقارير السرية.. إنها مفتاح المسائل

هل مات أبو ذر أم لم يمت؟؟ هل أكذب التاريخ ام أكذب نفسي.. لقد رأيته بعيني رأسي.. رأيته في الحلم. ورأيته في مجلس

اللهو.. و.. قتلته

(أحد الملثمين يسلم ملفًا فخما بالتقارير السرية)

الملثم: هون عليك.. إن تقاريرنا السرية لم تفلت
شاردة ولا واردة عن ((أبي ذر)) إلّا وأحصيتها
((أبو المجون يقلب التقارير بيديه حتى إلى تقرير
((الحلم)) ويناوله لواحد من أهل الثقة لقراءته))
أحدهم: سري جداً تقرير سري من مجلس التحري والتقصي
عن رؤية السلطان (أبي المجون) لأبي ذر
الغفاري في الحلم. بعد حملة من التقصي المكثف
ثبت لدى المجلس أن مارقا ادعى أنه أبو ذر
الغفاري. اقتحم السلطان ((أبو المجون)) في الحلم[1]

ويصبح أبو ذر ذا أفكار وأفعال يتبناها الجميع، بمعنى أن المؤلف ينشر التحريض على الناس ويصبح التحريض سمة ملازمة من سمات التثوير ضد كل سياسةً لا تهتم بالناس وتقتل حرياتهم وتصادر إنسانيتهم وتجعلهم عبيد لا حول لهم ولا قوة. وفي النهاية يصبح أبو ذر هو الناس؛ لأنه منهم البسطاء والمساكين والفقراء والمعدمين الذين لا يأخذ حقهم ويسترجعه إلّا شخص مثل أبو ذر الغفاري لا يؤمن به الجميع على أنه الحق الإلهي ضد الجور.

---

(١) المسرحية. مصدر سابق , ص٢٢٩. ص٢٣٠.

والطغيان البشري. فيقوم السيد حافظ يربط الماضي بالحاضر لعن السياسات التي كانت خاطئة بالأمس واليوم

كورس: وقال بعضهم أن أبا ذر حي. والبعض الآخر قال أنه ميت

أبو المجون: صدقني يا رئيس الشرطة.. إن روح

أبي ذر قد تقمصت هذا الرجل .. إنني أشعر

بالحزن من أجله .. وارثي محامي لكن

الكرسي .. كرسي الحكم له ضحاياه.

الكورس: كان أبو المجون في حالة سكر حين قال هذا

الكلام، والإنسان في حالة مسكر غيره

في حالة اليقضة.. فالنوم واليقضة مدينتان

أبو المجون: لكن التقرير يقول إن أبا ذر حي!

الكورس: لا أبو ذر مات

أبو المجون: أبو ذر مات

الكورس: لا.. لم يمت.. إنه حي بين الناس

ونلاحظ أن أبا ذر لم يكن موجوداً كقائد ثوري يقود التحريض ضد السياسة المتسلطة على رقاب الناس، لكنه كان فكرة ومبادئ تبناها الناس، فأصبحت هي فكرة التحريض ومبادئ التحريض لتغيير الواقع السياسي القاسي وانتصار الفقراء عليه.

عينة (٣)
حكاية الفلاح عبد المطيع ١٩٨٢

يمكن القول إن حكاية هذه المسرحية تدور حول الفلاح المصري البسيط (عبد المطيع) البريء في كل شيء حتى في تعامله مع الزرع والحيوان والإنسان، فهو بطبيعته لا يفرق في الحب بين المخلوقات لكنه مع الإنسان في كل حياته. لذلك يقع في مشاكل كثيرة على بساطته. وبعد أن كان جالساً في البيت ولا يعلم أن الأحوال في الخارج تغيرت وان المدينة كلها ترتدي السواد حزناً على الألم الذي أصاب عين الحاكم أو السلطان، مما جعل الناس ترتدي السواد وعندما خرج عبد المطيع إلى السوق ليجلب (الفول) لأطفاله والطعام لحماره تفاجأ بأن كل الناس يرتدون اللون الأسود، فاحتار في الأمر حتى سأل أحد الاصدقاء عن سر ارتداء الناس لهذا اللون، وبينما يحاولون اخباره قبضت عليه الشرطة دون أن يعرف لماذا يرتدي الناس السواد وكذلك لماذا تم القبض عليه وثم السجن أو الحكم عليه بالسجن لمدة أسبوع هو وحماره ويجلد يومياً خمسين جلدة. وكل ذلك وعبد المطيع لم يعرف ما هي الأسباب لما يحدث له. ويعرف بعد خروجه من السجن بأن عين الحاكم مصابة وعلى الجميع أن يلبس اللون الأسود حزناً على عينه، وبعد خروج عبد المطيع من السجن يذهب إلى بيته يصبغ البيت بالسواد ويصبغ كل شيء حتى حماره يصبغه باللون والأسود ويرتدي الملابس السوداء. ويدفن رفضه ويكبت طموحاته في الحرية والحياة الكريمة، وتشافى عين الحاكم

ويرمي السواد كل الناس ويرتدون الملابس البيضاء دون أن يعرف عبد المطيع هذا التغير، ولأنه لم يخرج من البيت لمدة طويلة خرج ليتفاجأ مرة أخرى بأنه الوحيد الذي يرتدي السواد وسط جموع الناس، ويتم القبض عليه مجدداً وأخذوه إلى مدير الشرطة ويحاكم الفلاح عبد المطيع بالسجن لسبعة أيام هو وحماره لأنهم يرتدون الأسود في يوم الأفراح وشفاء عين السلطان، وبعدها يخرج من السجن في ما يعيشه من الحيرة وهو لا يدري ماذا يفعل، هل يرتدي الأسود او الأبيض؟ يذهب إلى الحاكم ليخلع ملابسه أمامه ويطلب من الحاكم أن يختار له اللون والملبس، فذهب الخبر إلى السلطان (الغوري) وأخذه العجب من مشكلة عبد المطيع وعينه قاضي القضاة، لكن عبد المطيع لا يرغب أن يكون قاضيًا بل يرغب أن يكون عاريًا.

يبدأ الكاتب السيد حافظ النص بحوار سردي بين الراوي وبين الجوقة، وهي بداية التعريف بالأحداث وبشخصية عبد المطيع الفلاح المسكين ومن خلالها نتعرف على الأبعاد الشكلية والباطنية لشخصية (عبد المطيع) الذي تدور حوله أحداث المسرحية.

الجوقة: عن أي شيء تحكي اذن

الراوي: عن عبد المطيع!

الجوقة: عبد المطيع؟

الراوي: فلاح فقير، أجبر عيناه مسجدان وقلبه

يتسع حتى يحتوي العالم ويداه صلبتان في صلابة صخر النيل. تبدأ قصته أنه ذات يوم...

الجوقة: انتظر يا رجل، لماذا تأخذنا من الدار إلى النار نحن نعلم أن المسرح يعرض مسرحية (هذه المسرحية لابد لها من بداية ووسط ونهاية[1].

وتبدأ الحكاية والصراع بين العبد الفقير والسلطة. السلطة السياسية التي يرسمها الكاتب بأبشع الأشكال فهي سلطة لا تهتم بالناس والمواطنين مثلما تهتم بنفسها ومصالحها ومطالبها الشخصية وكل من يقف بوجهها فإنه سيكون مصيره السجن والتعذيب أو الموت ومن سوء حظ الفلاح عبد المطيع أنه صار وجها لوجه مع السلطة السياسية دون أي قصد منه، وذلك بسبب تردي الاوضاع الاقتصادية فإن العمل متوقف وليومين لم يخرج عبد المطيع من البيت وهو يحاور حماره حتى تدخل زوجته ولنعرف أن السلطة سرقت أموال الناس.

أم بثينة: (تحاول ان تمسك الحمار) يفضل حمار على هذا الرجل الكسول العاطل عن العمل.

مهند: كل المدينة عاطلة عن العمل.. السوق نائم نهب المماليك كل شيء.

أم بثينة: أنت مثله.. كاذب ومنافق.

مهند: سامحك الله يا أم بثينة.. أنا كاذب؟

---

(١) السيد حافظ (حكاية الفلاح عبد المطيع) موقع الكاتب. ص٢.

أم بثينة: ومنافق.

مهند: أنا؟ سامحك الله.. لن أحضر لهذا البيت بعد هذا اليوم (يخرج من الباب)(١).

ويخرج عبد المطيع إلى السوق. ومنه ستبدأ مشاكله مع السلطة ويعاقب لأنه لم ينفذ رغبة السلطة ومن لم ينفذ رغبة السلطة سيتعرض للمشاكل والسجن والتعذيب كما أن السياسة التي تمثل السلطان وحكومته في هذا النص مكونة بحسب الظروف والبيئة الاجتماعية المحيطة بها. لذلك فإن التحريض سيكون مختلفاً وتابعاً لهذه السياسة او التحريض يأتي بحسب السياسة وقسوتها، لذلك يبين على عبد المطيع بأنه محرض ولكن بالفطرة، وأن البيئة السياسية تجعل السلطان قاسياً ومتسلطاً؛ لان المجتمع خاضع لرغبته وطلباته مهما كانت صعبة التنفيذ. لهذا السبب فإن تنفيذ الناس لرغبة الحاكم ولبس اللون الأسود جعل عبد المطيع عندما قابل صديقه (مرسي) قال: أن أم مرسي ماتت، وبعد حضورها تصور أن زوجها مات، لأن عبد المطيع تفاجأ باللون الأسود الذي يرتديه الناس ويرتديه صديقه (مرسي) وأهله، فربط الملابس السود بالحزن ومفارقة احد الأهل أو الأقارب.

أم مرسي: موت من؟

---

(١) السيد حافظ (حكاية الفلاح عبد المطيع) موقع الكاتب. ص٤.

عبد المطيع: لا أعرف.. موت الذي ارتديتم عليه الملابس السوداء. وعلى أية حال الجنازة متعبة والموت راحة.

إنسان يذهب وإنسان يأتي

أم مرسي: ماذا جرى لعقلك؟ هل جننت؟؟

يبدو أن زوجتك ضربتك على رأسك بالعصا لذلك ذهب عقلك.. إني ذاهبة.

عبد المطيع: إلى أين؟؟

أم مرسي: إلى البيت لأعد لك كوباً من الشاي يرجع عقلك المخبول(١).

وعندما يلتقي عبد المطيع بصديق آخر هو الشيخ (حمد) يسأل الأسئلة نفسها متفاجئًا والشيخ حمد أيضاً يتفاجأ من عبد المطيع وملابسه غير السوداء. وفي حوارهما وبالذات في حوار عبد المطيع الكثير من التحريض السياسي لصالح الإنسان ضد الحكومة. وهو الشيء الذي عمله الكاتب، فالفلاح عبد المطيع طيب القلب ما في قلبه على لسانه دون تردد وخوف؛ لأنه إنسان بسيط في التفكير لا يفكر بما يؤدي إليه كلامه، ولكن لأنه يحب الإنسان والمخلوقات جميعها نلاحظ أن ينتفض من أجلها على درجاتها فالإنسان أولاً وبعده يأتي الخلائق الأخرى كالحيوان والنبات.

وان ما يحدث لهذا الإنسان من هذه السلطة الحاكمة يقترب بسياسة الروماني نيرون في القسوة وإذا كان سنيكا قد ضمن مسرحياته أبعاداً

---

(١) السيد حافظ. نص المسرحية. مصدر سابق, ص١٠.

سياسية تحريضية فإن السيد حافظ يفعل الشيء نفسه في مسرحياته وهذه المسرحية أيضاً. فجاء الدفاع عن الإنسان ومظلوميته من خلال شخصية الفلاح البسيط الذي لا يملك ثقافة المثقفين فيفتقد الكلام. بل جاء عن طريق إنسان فطري يفكر بعاطفة. وذلك يظهر في حوار الشيخ حمد وعبد المطيع.

عبد المطيع: حماري يا سيدنا منذ أمس لم يأكل

حمد: أتعذب الحيوان؟

عبد المطيع: لماذا تحزن على الحيوان والإنسان في كل لحظة يموت؟ من المسؤول عنه؟ إذا كان الحيوان جائعا فما رأيك بالإنسان الجائع؟

حمد: يا بني الحيوان مخلوق أخرس

عبد المطيع: والإنسان أيضا حيوان أخرس إذا نطق...

حمد: يا بني أنت تكفر بنعمة السمع والنطق والبصر

عبد المطيع: أنا لا أكفر يا مولانا. لكن العين بصيرة واليد قصيرة[1].

وينتهي الفصل الأول باقتياد عبد المطيع إلى رئيس الشرطة، ويعود السيد حافظ كما في الفصل الأول إلى البداية البرختية. فالمسرح البرختي أثر بمعظم الكُتَّاب العرب ومنهم السيد حافظ لأن مسرح بريخت مسرح سياسي تحريضي ابتداءً من النص إلى العرض. وهو يهتم بالطبقات الفقيرة الكادحة وعبد المطيع من هذه الطبقات الكادحة. وفي هذا الفصل يقول السيد

---

(١) السيد حافظ. نص المسرحية. مصدر سابق, ص١٠- ص١٤.

حافظ من خلال الجوقة والراوي أشياء تنتقد الواقع السياسي العربي وتحرض ضده بحيث يقوم بفضح السياسة الواقعية من خلال الموضوع التراثي بحيث يصور الإنسان بأنه ضحية لهذه السياسات والإنسان تائه لا يعرف ماذا يفعل والاستبداد يحيط به من كل جانب:

الراوي: كل القاهرة نفذت الأوامر إلّا هو نامت أحزانه الفرعونية وأحلامه العربية

الجوقة: حلم مثل جده الأكبر بالطيور وسأل المفسرين على معنى الطير في الأحلام(١).

....

الراوي: لم يكن يعلم ماذا يدور حوله(٢).

ويواجه عبد المطيع عدد من الاتهامات التي لا يعلم بها ولا يعرفها إلّا لأنه قال عن الجوع وقال عن الجائعين والملابس الممزقة والغلاء والضرائب وكل الأشياء التي أتعبت الإنسان تحت سلطة هذه السياسات التي لا تريد أن تعطي للإنسان شيئاً وأنها فقط تأخذ منه كل شيء قوته وطاقاته وثرواته وأمواله. وتسلبه الحرية والكرامة والعيش الكريم. وتحرمه حق الكلام والتعبير عن آرائه وهمومه.

رئيس الشرطة: (وهو يدور من حوله) أنت يا رجل متأمر

---

(١) المسرحية, ص١٩.

(٢) المصدر السابق نفسه. ص١٨.

عبد المطيع: نعم؟! (بدهشة واستغراب)

رئيس الشرطة: تعلن العصيان

عبد المطيع: ما تقول؟

رئيس الشرطة: ترفض الاستجابة والخضوع والمثول لأوامر السلطان

عبد المطيع: الشعير في السوق شحيح

رئيس الشرطة: تدعو للثورة

عبد المطيع: الحمار جائع

رئيس الشرطة: رموز وغموض وكلمة السر التي بحثنا عنها

عبد المطيع: القول اختفى من الأسواق

رئيس الشرطة اسمك؟

عبد المطيع: عبد المطيع[١].

ويقع عبد المطيع في لعبة السلطة أو في الشراك التي تنصبها السلطة لتوقع بها المخالفين لها ولقراراتها حتى ولو كانوا لا يقصدون المخالفة. والحكومة لقسوتها لا تقوم بتغيير تصرفات الأفراد على الطريق الصحيح أو الظن الحسن، وأراد عبد المطيع الفلاح الطيب المسكين أن يثبت حسن نواياه للشرطة الحاكمة بأمر السلطان. فخلع ملابسه وأراد من رئيس

---

(١) المسرحية. ص٢٣.

الشرطة أن يختار له أي اللباس يلبس لكن بقي سوء الفهم باقيا ولم تتم مسامحته، ولهذا يتم إصدار القرار ضد عبد المطيع:

رئيس الشرطة: نأمر بحبس المتهم أسبوعا على أن يتلقى عناية خاصة حتى يعرف معنى الامتثال لأوامر السلطان

(يسحبه الشرطيان)[١]

وفي مدة غياب عبد المطيع عن المدينة يصدر القرار السلطاني بأن عين السلطان قد شفيت ولابد من أن تفرح المدينة كلها لهذا الشيء الذي أدخل السرور على قلب السلطان وحاشيته

المنادي: يا أهل القاهرة.. يا أهل القاهرة.. يا أهل المدينة الظافرة.. فرمان من مولانا السلطان.. تقرر ما هو آت.. أن لا ترتدي المدينة الملابس البيضاء وأن تقام الزينات وأن تلقي الجنازات والموت في صمت أفضل من الضوضاء وأن لا يرتدي أي كائن ملابس سوداء، وأن تقام الأناشيد والاحتفالات في كل ركن من أركان البلاد[٢].

والكل يهرع إلى قصر السلطان لأنه سيقدم وليمة للجميع وبعد الطعام لكل واحد قفة شعير وقمح هدية من السلطان. وينزع الكل اللون الأسود ويحل اللون الأبيض وتتبدل الأمور وتبدأ الزينة والأفراح دون أن يعرف ذلك عبد المطيع المسكين. حتى إن أهل بيته قد ذهبوا إلى قصر السلطان

---

(١) المسرحية. ص٢٣.

(٢) المسرحية, ص٣٣ .

ولم يخبروه بذلك. حتى يظهر عبد المطيع متفاجئًا بأن الجميع غير موجودين في البيت أو المدينة. لأنهم اجتمعوا عند قصر السلطان. والكل لبس البياض إلّا عبد المطيع الذي من خوفه حول ما يملك إلى اللون الأسود وجعل حماره يرتدي الأسود أيضاً لأنه قام بصبغه بهذا اللون:

عبد المطيع: ماذا حدث في الدنيا، ما هذا الضجيج؟ أين ذهب الجميع؟ لابد مِن أنهم ذهبوا إلى السوق يا ولد.. يا حسن.. يا علي.. يا إبراهيم لا أحد.. يا بثينة.. يا مهند.. لا أحد.. يا فاطمة لا أحد. (ينظر للحمار يجده ينهق وقد صبغ باللون الأسود) أنت هنا؟ تنتظرني. قال لنتمشى قليلاً.. تعال معي(١).

ويدخل المدينة وهو الوحيد الذي يرتدي اللون الأسود وحماره مصبوغ بالأسود. فيتقدم منه شرطيان ويقتادانه إلى رئيس الشرطة. وسط اندهاشه وتعجبه. فقد وقع من جديد بيد الشرطة ولا يعرف ما ذنبه. وتعود الجوقة والراوي من جديد لتعبر عن الحالة التي وقع فيها عبد المطيع وتحمله هموماً أكبر من هموم المعيشة والفقر والجوع والرضوخ لسياسات الحكم الجائرة. وهو يبدو دون ان يعرف واقفاً بوجه سياسة السلطان فهو يرتدي الأبيض عندما يطلب السلطان عكس ذلك. ويرتدي الأسود عندما طلب السلطان أن يرتدي اللون الأبيض. فجاء التحريض بتلقائية عبد المطيع وبساطته وحبه للأرض والطيور والنجوم ولكل شيء في العالم.

---

(١) نص المسرحية. مصدر سابق, ص٣٦- ص٣٧.

الراوي: أين المصابيح يا رجال؟ لهذا الرجل المصابيح مفقودة. خارج القصر الأبواب والنوافذ مغلقة. هذه السكة أمامكم.
إنه النفاق.. لم يدري الرجل إن الفرمان قد صدر بارتداء الملابس البيضاء،
من يحمل هموم عبد المطيع؟ النجمة؟ البحر. الزهور؟
الجوقة: كل الأيام مطعونة، الشريف بيننا مطعون ينزف والرفاق والاصحاب يطلقون عليه الضحكات هذا زمن رديء. هذا زمن رديء. هذا زمن الجنون[1].

وعبد المطيع رجل مسالم ولا يحمل بداخله أي حقد نحو الناس ولا حتى السلطة الحاكمة القاسية إنه يعيش دون ان يزعج نفسه بأي شيء سوى توفير لقمة العيش لعائلته وجاء به قدره ليكون خصما لسياسة الحكم والتحريض عليهما. ولقد تحول عبد المطيع بسبب ما يعانيه من قسوة السلطة وسياستها الجائرة إلى رجل غير مسالم ورافض ويتضح ذلك من خلال صرخته التي صرخها بوجه الحاكم بأنه لا يريد أن يكون قاضياً.

عبد المطيع: أي الألوان تحب أن أرتدي يا مولاي أي الألوان تحب أن أرتدي؟ الأحمر ام الأخضر، أم الأصفر. أم الأسود أو الأبيض يا أولاد الكلب[2].

....

---

(١) نص المسرحية, مصدر سابق, ص٣٧-ص٣٨ .
(٢) المسرحية. ص٣٩.

السلطان: لقد اعجبتني قصتك عندما سمعت بها قررت تعيينك يا عبد المطيع قاضي القضاة.

(يصفق رجال الحاشية)

عبد المطيع: لا يا سيدي.. أنا لا أريد أن أكون قاضي القضاة أنا أريد أن أكون من العراة

(يضحكون بينما هو يبكي)[(١)]

وبعد أن خاض عبد المطيع صراعه مع السلطة السياسية الفاسدة من شخص بسيط وهادئ ومسالم تحول إلى شخص ثوري تحريضي ضد سياسة الحكومة. فهو الذي كان مطيعاً في كل شيء. يرفض قرار السلطان وهو يقف أمامه. ليكون عاريا من كل ماله علاقة بالسلطة الفاسدة وقوانينها الجائرة.

---

(١) المسرحية, ص٣٩.

عينة (٤)

معزوفة العدل الغائب .... السيد حافظ

يقدم السيد حافظ في هذا النص نموذجاً مختلفاً وفيها توظيف للمسرح الملحمي وما جاء به بريخت في نظرية المسرح الملحمي . وكما جاء في الاطار النظري أن المسرح السياسي العربي تأثر كثيراً فيما جاء به المسرح الملحمي ولاسيما في تقنيات النص و العرض أيضاً . فنجد ان السيد حافظ هنا يتبع النهج الملحمي البريختي ، ويتجلى ذلك في اسلوب الحكي الذي يقع على لسان الشخصيات وهم يستذكرون العواصم العربية وويلات الاستعمار وضياع ثروتها فكل عاصمة عربية بدءاً من القاهرة وفلسطين و اليمن و دمشق و بغداد كل عاصمة لها أنين خاص بها وضياع خاص بها ، لذلك ينظر السيد حافظ لها بحزن ولوعة ، وينظر إلى الإنسان العربي بشكل أكثر حزناً بسبب الخيبة تلو الخيبة التي يمر بها الإنسان العربي بحيث يكاد يفقد الأمل والطموح بدولة تحقق له كرامته وشخصيته وهويته أمام شعوب الأرض، لذلك فأن السيد حافظ عندما يذكر العواصم فإنه يقدم دليل إدانة للحكومات الحاكمة في تلك البلدان ، فضلاً عن أنه أختار أهم العواصم العربية التي لديها تاريخ حضاري مشرق يحلم به القاصي والداني. (القاهرة، اليمن، دمشق، فلسطين، بغداد) وهي عواصم مثلت منارات مشرقة في الأمس واليوم لما تمتلكه من حضارة تمتد عميقاً في التاريخ، لذلك فإن

هذه الحضارات يجب أن تعمر لا أن تهدم أو ينال منها الحكام الديكتاتوريون الذين لم يراعوا تاريخها المشرق وحاضرها العظيم .

ان قصة المسرحية أو حكايتها تبدو متشضية وهي ليست أكثر من عملية تأنيب للضمير الاجتماعي العربي والسياسي كذلك فإنه في الحقيقة وقف ساكتاً ولم يفعل شيئاً تجاه كل ما جرى ويجري في البلاد العربية، ومنذ البداية وحتى النهاية فان الشخصيات تؤنب وتوبخ وتتحدث عما في داخلها من قهر وضجر من الواقع الذي لا يتطور ولا يتحسن ويمر بحالة من الضياع المستمرة. والشخصيات لا ترى نهاية لهذا التراجع والضياع بل هو يمضي بالشعوب العربية إلى الهاوية. إلّا أن بناء النص بهذه الطريقة يتلاءم مع حجم الأوضاع والخراب الذي يحصل في الواقع. فوضع شخصية الخطاط وهو الذي يكتب شعارات وحوارات ويمحوها كلما كتب شعاراً أو جملة مسحها وكتب غيرها وهو ملائم مع الأحداث ويعبر عنها ويتماشى معها وهذا يمثل وثيقة إدانة أخرى. وهي أيضاً لافتات ترفع للقارئ لتحفيزه على التغير والوقوف بوجه الظلم القادم من الخارج بمساعدة الداخل المتمثل بالحكام الخادمين للاستعمار.

الفتى : يا قاهرة (ينادي) في عيونك أسرار العالم

النجار : (وهو جالس) مكتوب اسمك بالنيون ، نيون الحقيقة الغائب (يشرب)

الزوجة : يبدو أن الأفق به ملامح سخيفة، توجد

حدائق الفزع في قلبك أيتها العجوز

الفتاة : ثكلى يا عواصم البلاد المهزومة، ثكلى

الفتى : القاهرة أرملة .. أرملة دمشق، وعلى

جبال اليمن .. على أسواق بغداد.. الرفض

(يكتب الخطاط : إنني أحب ايزادورا وتمردها)[١]

وهنا يقدم السيد حافظ شخصيات من الواقع المصري تنطبق على كل واقع من الدول العربية التي تلاحقها الهزيمة في كل مكان من الوطن العربي، فشخصية الشاب والفتاة ثم النجار والزوجة والخطاط. ويمكن أن نسمي الخطاط بأنه حامل فكر المسرحية والمعبر عنها بالعبارات السياسية وهو الذي يقوم بعملية فضح الواقع، لكنه من جانب آخر نعدّه صاحب التحفيز، لأنه يكتب جملاً مؤلمة يريد بواسطتها تحفيز القارئ على العمل وليس النظر والحديث عن ما جرى ويجري مثل شخصيات المسرحية المغلوب على امرهم وهم من وضع نفسه في هذه الحالة فيكتب الخطاط شعارات تحفز القارئ على الثورة. فبعد ان يمحو اللافتة يكتب

الخطاط: إسرائيل تسجن مليون فلسطيني ..

يمحوها ويكتب: أمريكا تمحو بغداد

موسكو تنهار على سندوثينات البتيزا

---

(١) السيد حافظ , نص (معزوفة للعدل .. الغائب) موقع الكاتب السيد حافظ , ص١.

الأمم المتحدة تشرب دماء

أمريكا تشرب دماء العرب في فنجان قهوة[١]

ويوضح السيد حافظ الصورة بشكل أكثر فإسرائيل وأمريكا هم مصاصو دماء العرب بمعنى أن إسرائيل وأمريكا تحاول التكسب على حساب ثروة العربي وتاريخه وحضارته فترتفع هي ويدنو هو، فتسحب منه الأمل ويصبح بلا أمل وما دام بلا أمل فإنه يعني إنه بلا حرية و يقع جزء على أمريكا والصهيونية وجزء على حكام العرب فهم يقتسمون هذا الضياع أو هم السبب الرئيس لأنهم يعملون كموظفين أو خدم عند الغازي الأجنبي لذلك أن نؤكد هنا أن السيد حافظ تقصد أن يفضح سياسات الغرب وحكام العرب الذين يخضعون لهم وجعل موضوع المسرحية بهذه الطريقة واضحة وكأنه يريد أن يقول: إن العدو واضح وإن من يعينه واضح ولذلك لابد من نهضة ضمير ولابد من الصحوة والثورة ولهذا السبب كانت الأبعاد السياسية والتحريضية في هذه النصوص من أهم المواضيع التي اهتم بها السيد حافظ وغيره من الكتاب العرب؛ لأن الواقع العربي واقع قاسٍ وتمثل السلطة السياسية عنصرًا مقدسًا يهتم بمصالحه ولا يهتم بمصالح الإنسان، لهذا نجد أن السلطة السياسية سواء كانت غربية أم عربية أم متفقة هي الموضوع الأساسي الذي يدعو إلى التحريض في نصوص السيد حافظ، فضلاً عن أن

---

(١) المسرحية . ص ٢.

السلطة السياسية في العالم العربي هي ذات مكانة عليا جاءت كذلك لأنها سلطة دكتاتورية متسلطة على رقاب الناس وتنظر إلى الناس بأنهم أتباع ومكانتهم سفلى ومادام الموضوع يسير نحو فقدان الأمل للإنسان العربي وهو تطحنه الحروب والسياسات المستبدة، فإن مفردة الموت تتكرر وموجودة دائماً لأن الحرب وفقدان الأمل والتسلط يقتلان الإنسان معنويًّا أو ماديًّا. وعلى هذا فقد جاءت حوارات المسرحية مقتضبة ولكنها مليئة بالتعبير عن واقع مرير يؤكده الخطاط لأنه يختصر ويقوم باختزال الحوارات وما تحمله من معانٍ في جملة واحدة تمحى دائماً وتعمل محلها جملة أخرى وهذه نتيجة تأثيرات مسرح بريخت الملحمي السياسي، فالمسرح البريختي مسرح تحريضي بكل ما فيه ابتداءً من النص إلى العرض وكذلك مسرح بسكاتور من قبله فهو يهتم بحال الطبقات الاجتماعية المغلوبة كما هو مسرح السيد حافظ ومسرح سعد الله ونوس وغيرهم .

الزوجة : اليوم لا نحتاج أن نشرب. والعالم يتمزق

النجار : يتمزق . يتمزق (لا يهتم) دخلت الجامع

اتهموني بالإرهاب . دخلت الكنيسة اتهموني

بالتآمر .. شربت الويسكي ولم أصل قالوا

زنديق كافر لكن مواطن متعاون

الزوجة : هل صنعت التابوت جيداً ، أفصح عما في

صدرك .. اخلع ظفر الصمت من جلدك . اخلع

ظفر الصمت[1].

ونلاحظ أن النجار الذي يشرب الخمر منذ البداية حتى النهاية يقوم بتحضير التابوت وأن التابوت دلالة على عالم يسير باتجاه الموت أو النهاية. فهو يقول العالم يتمزق وأن الإنسان إذا كان في هذا العالم وقد صادرت السلطة حريته فالأفضل له الموت أو أنه ميت لأنه مسلوب الارادة والحرية، فإذا دخل الجامع ليصلي وهو يشير إلى المسلمين في البلاد العربية يتهم بالإرهاب حتى لو كان بريئاً وإذا ذهب للكنيسة كما هو الحال المسيح في العالم العربي يتهم بالتآمر، فماذا يفعل إذا غلق طريق الدين في وجهه، سيتجه نحو الخمور ويشرب الخمور فيتهم بالزندقة، وما الحل؟. سيبقى ممزقاً في هذا الحال، فنجد أن الموت والسلطة والقمع هي ثلاثية عاشتها السلطة السياسية وهي انتهازية أثقلت كاهل الإنسان في كل زمان ومكان وعلى العكس في السلطات الديمقراطية الصحيحة. اسعدت الإنسان وحققت له الرفاهية والعيش السعيد الذي يحلم به كل عربي.

الفتاة : (للفتى) فلنضحك

الفتى : ساعديني أن أضحك

الفتاة : عيناك ذليلة

الفتى : فلا ضحك .. فلتضحكي .. فليضحك

---

(١) المسرحية . ص٣ .

فينا كل معنى ثابت (يضحكان)
النجار : دققت آخر مسمار في التابوت . آخر
مسمار آمان يا نابليونية الدم . يا نراسبة
الكبرياء و التفكير ..
الزوجة : اشرب الخمر .. اهرب . اهرب[١]

ويوضح السيد حافظ الصورة المقابلة، فمن جهة هناك الاستعمار والسلطة الحاكمة التي تساعد الاستعمار ومن جهة أخرى نجد الشاب الذي يعبر عن كل الشباب العربي يقف بعيون ذليلة. كانت السلطة قد أذلتها من خلال الصور السالفة والإدانات التي يطرحها السيد حافظ. والاتهامات التي ينالها العربي. ونجد النجار الذي يشرب دائماً، ودائماً هو غير موجود في الواقع لأنه لم يصحُ من الخمر وتأثيره وانه قد طرق آخر مسمار في التابوت وهو يجهز النهاية للشعوب النائمة. وهي صورة تحريضية يقوم بها السيد حافظ في هذا النص ليقول إن الشعب النائم هو بالحقيقة يصنع نهايته بنفسه وبذلك فهو يطرح للقارئ ويقترح عليه أن لا تكون نهايته كنهاية هذا النجار وهذا الشاب الذليل الذي لا يعرف كيف يضحك.

الزوجة : تكلم. قل أنك صنعت للأمان تابوتاً
النجار : ليس ذنبي .. أن الذنب ذنب المدينة

---

(١) المسرحية , ص٤ .

التي تنام وهي مستسلمة أمام التلفزيون

الفتى : أتحداك .. أستطيع أن أخلع جلدي

أغيره.. أضع بدلاً منه جلدتين

الفتاة ... ممتدة هي الطرق في أحضان المستحيل

الفتى : ليقهر هذا الدرب الأخير

النجار : (للزوجة) إلى متى ستدورين حول الأرض؟ [١]

وهنا يحاول السيد حافظ أن يطالب بالعدالة والديمقراطية لأنه هو الأساس الذي يهتم بموضوعة الظلم والطغيان وبما يقابلها في الحق والحرية والعدالة. ثم الصراع السياسي والاجتماعي، لذلك فقد استمد منها موضوعات أو طرق للتحريض والتحفيز للعقل العربي الخاضع للسلطة وتثويره، لذلك نجده في هذا النص يعبر عن الإنسان وطبقات المجتمع المغلوبة ويعبر عن أحلامهم بمهارة وجسارة دون تردد أو خوف فهو يطرح قضايا العواصم ومشاكلها بكل جرأة ومن خلال النقد للأوضاع القائمة والتحريض من أجل تغييرها، وهذا نابع من موقف السيد حافظ الشخصي ضد السياسة القائمة والتي كان يشارك في التظاهرات ضدها. فالسياسة المطروحة في نصوص السيد حافظ دائماً هي سياسة فاسدة، تعيش على حساب قتل روح الإنسان المتطلعة للحرية بسلام وأمان لهذا السبب فإن

---

(١) المسرحية . ص٥ .

زوجة النجار قالت له إنك قد وضعت الامان في تابوت، ولأن الخائفين لا أمان لهم ولن يشعروا به إلّا في التغلب على خوفهم وعلى السلطة التي جعلتهم خائفين.

الفتى : كلنا نموت

العجوز : القاهرة ثكلى

النجار: دققت المسمار عنواناً للبدء

الزوجة : فلنشرب النخاع

الزوج : لا يتكرر واع في العالم أكثر من مرة

الفتاة : يحيا

الزوج: الله

الزوجة : قلب

الفتى : كل المدن

الفتاة : سكنة الرأس(١)

وعلى ذلك نلاحظ أن السيد حافظ يحاول أن يجعل الشخصيات غير سلبية ويعطيها الأمل فتجد أن مخافة الله هي رأس الحكمة وأن الخوف من الحكومات لابد من أن يزول ويحصل الناس على إنسانيتهم التي حاولت السياسات السلبية تضييعها.

---

(١) المسرحية , ص٦ .

عينة (٥)
الديمقراطية الجديدة.. السيد حافظ ٢٠٠٥

يتميز السيد حافظ ومن خلال خوض الباحثة في أعماله ومسرحه السياسي بأنه لا يقف عند الحدود المحلية فقط، أي أنه لا يدافع عن الإنسان المظلوم والمقهور في مصر فقط وإنما يدافع عن الإنسان خارج حدود مصر وخارج حدود الوطن العربي، لأن مسرح السيد حافظ يحمل رسالة إنسانية لأي إنسان وفي أي زمان ومكان، ومن هذا السبب لاحظنا أن السيد حافظ يكتب النص المسرحي بشخصيات معروفة تاريخياً وكذلك شخصيات لها صدى في الواقع ولها ما يشبهها من النماذج الحكومية والسياسية الفاسدة.

وفي هذا النص خير دليل على ذلك لأن الأحداث كما في نصوصه السابقة لها زمان غير معلوم ولكنها في اشارة رمزية للواقع العربي وهي إشارة واضحة، وكذلك المكان، فالمكان يعبر عن دول النفط بشكل واضح ومن خلال ذكره للمواويل المتعلقة بصيد (اللؤلؤ)، سيتضح المكان أنها دول الخليج والتي تهتم بالبحر وهي غنية بالنفط وتخرج من هذا البحر اللؤلؤ وغيره.

لقد وضع السيد حافظ بالمقابل ما سماه (الرجل الحديدي) ومنحه مكانة عالية، فهو على ارتفاع (٤م) عن الأرض يراقب البحار أو الصياد وهو يرمي الشباك ويمثل هذا الرجل الحديدي مكانة القوة والقدرة على

الهيمنة على المكان وعلى الرجل الصياد، وكذلك فهو يرتدي القفازات السوداء والملابس الجلدية السوداء وعلى رأسه قبعة بيضاء فخمة وأنيقة جداً. وهو على كرسي يرتفع (٤م) كما مر بنا وفي الجانب الآخر هنالك الرجل الصياد والذي كما يصفه الكاتب أنه أوان مركبة مصنوعة من خلال (الليزر) والمركب يقودها رجل غربي بزي خليجي مع أغنية (اوهيامال) الأغنية الشهيرة لصيد اللؤلؤ. ويعتمد السيد حافظ على الرقصات والأغاني الخليجية ليصنع أجواء البحر والصيد الطقسي الذي يتميز به أهل الخليج.
تدور أحداث المسرحية حول الاستبداد وسياسة الدول الكبيرة ذات المكانة القوية بفعل أمكانياتها في السلاح والاقتصاد، وعمليات المخادعة السياسية من خلال سياسات تمحو وجود الإنسان وتصادر وجوده الإنساني، ويحاول أن يقيم السيد حافظ في هذا النص التحريضي المبطن من خلال طرح صورة الأجنبي وهو الرجل الحديدي وأمامه الرجل الضعيف العربي وهذه الصورة حتماً تهز مشاعر القراء لما فيها من مكان متدنٍّ للعرب وعلو من شأن الغربي. فهنا يحاول الرجل الغربي أن يمتص كل ثروة العربي النفطية ويعلمه ويلقنه فن الترويض وطمس هويته. وضياع كل ما يملك أو السيطرة على كل ما يملك. فهو يسعى إلى أن يتخلى العربي عن كل مبادئه وتاريخه وحاضره بحجة جلب الديمقراطية وحجة العولمة وتقديم العالم البراق الزاهي إلى العربي لإغرائه والتخلي عن انتمائه العميق لأرضه ووطنه وعقائده.

أراد الرجل الحديدي أن يوصل إلى العرب أنه الأقوى في كل شيء وانه لا أحد أقوى منه، الا ان العربي وبسبب عقيدته الراسخة القوية وإيمانه بالله سبحانه وتعالى، يواجه الاجنبي بإيمانه ان الله هو الأقوى من كل قوي، وهذا تعبير عن إيمان العربي، وأنه بسبب هذا الإيمان وامتلاكه العقيدة الصحيحة يمكن أن يتغلب على الأجنبي الحديدي، ولأن الحديدي لا يملك ما يملكه العربي من تاريخ عريق وانتماء تاريخي، لأنه لو كان يمتلك هذه المقومات لما أصبح شريراً يعيش على إيذاء الآخرين وابتزازهم، لذلك ينهار الرجل الحديدي ويسقط على الأرض في النهاية وهذا دليل على أنه لا يملك مقومات تجعله يقف على قاعدة متينة، فأمر الله هو أقوى. ويبدأ الرجل الحديدي محاولة السيطرة على العربي منذ بداية الأحداث في النص:

(الرجل الحديدي يلوح للرجل الصياد مع ظهور رقصة رجالية بحرية خليجية تعبيرية بين المسافتين التي بين الرجل الحديدي والرجل الصياد مع أيقاع البحر القديم (الموسيقى والرقصة في دقيقتين) (يختفي الراقصون)

يرمي الصياد الشباك في البحر الذي يبعثه الضوء وهو يصيح، في لحظة خفوت الموسيقى واختفاء الراقصين

الصياد: هذه أرضي وبحري وهوائي.. هنا ولد اجدادي وسيولد احفادي، نحن نسعى للرزق ونجوب البحار بالأسبوع والشهر والعام نبحث عن المحار، عن سر الاسرار، عن لؤلؤة تباع في الهند أو السند.. أو الغرب.. لأشتري قمحاً وارز أو لحماً ونترك الصغار يحرسون الديار ويلعبون مع

الصحراء ويحبون الغناء والحارة ولا يهتمون بالحرارة.. يا عالم بالحال وغني عني وعن السؤال القي اليك بالشباك كي افوز بالمحار المحار. واللؤلؤ سر الاسرار، هيلا هوب. صوت: (المجموعة) هيلا.. هوب[١].

وعلى هذا فأن الكاتب يعلن من البداية عن هوية الصياد وطريقة حياته وبساطته وتفويض أمره إلى الله سبحانه وتعالى، وهو ابن هذه الأرض وله امتداد عن أجداده وتاريخه وتراثه وهو حلقة الوصل بين الماضي والحاضر والمستقبل بين الأجداد والأحفاد، وبالمقابل الرجل الحديدي المنقطع عن التاريخ والحاضر، فمن ليس له تاريخ وماض وتراث ليس له حاضر، وهذا جعل السيد حافظ يستعين بالأجواء الخليجية وبالرقصات والأغاني الخليجية كواجهة ضد سياسة الرجل الحديدي المريضة والتي تحاول سرقة كل ماضي وحاضر ومستقبل الرجل العربي.

يخرج الصياد صدفة كبيرة في الشبكة التي رماها وهو يتغنى بأرض الأجداد والأحفاد ويخرج من الصدفة لؤلؤة كبيرة تشع.. الشعاع ينعكس على عين الرجل الحديدي الذي يقترب ويأخذها منه بسنارة بيده وبعد أن يمسك بها يطلق ضحكة وكذلك من البداية يبين المؤلف شخصية الرجل الحديدي وسياسته التوسعية والتي كانت سياسة الحكومات تقضي على أحلام الأفراد داخل المجتمع فإن سياسة الدول التوسعية تسعى للقضاء على

---

(١) السيد حافظ: مسرحية (الديمقراطية الجديدة) موقع الكاتب. ص١.

أحلام المجتمعات كافة داخل المجتمع الإنساني والتوسع على حساب أحلام المجتمع وتاريخه وحاضره. ومحاولة تغييب هذا المجتمع وطمس معالمه. وبعد أن التقط الرجل الحديدي اللؤلؤة، يكشف عن أنيابه.

الرجل الحديدي: ها، فعلتها أيها الصديق الصدوق.

هذه لؤلؤة نادرة تشع لك الحياة والضياء، ونحن في بلادنا نشتري اللؤلؤ ونعطيك بدلاً منه قمحاً.. أرزاً ولحماً وسمكاً.. فأرضك لا تصلح للقمح ليس أمامك ألّا البحر، والغوص تغوص لتحضر اللؤلؤ والأصداف وتقابل الأخطار من أجل البقاء والحياة للصغار وللأسرة والأوطان.

(يأخذ الرجل الحديدي اللؤلؤة التي تشع وتزداد الاشعاع يكبر، الكرسي يعلو. الرجل الحديدي اكبر فأكبر[١].

ويجب ملاحظة أن الرجل الحديدي قد أرتفع بالحصول على اللؤلؤة وأخذ يكبر، والإشارة التي يريد السيد حافظ أن يوصلها إلى القارئ، أن السياسة التوسعية التي يتميز بها الرجل الحديدي هي التي جعلته يكبر فضلاً عن رضوخ الرجل العربي وعدم دفاعه عن اللؤلؤة التي أخرجها من البحر بعد تعب وجهد شقاء لذلك كانت سياسة الرجل الحديدي هي القوة التي لا يستطيع الرجل العربي ان يقف بوجهها فضلاً عن أن الرجل الحديدي لديه إمكانية سرقة جهود الآخرين بسنارته التي بيده.

---

(١) المسرحية. مصدر سابق, ص١.

يعترف العربي بضعفه المادي والمتعلق بمسك زمام التطور، فهو ما زال يعيش على الطبيعة الإنسانية البريئة، ولكنه يظهر قوة القاعدة التي يستند إليها. من الأرض والتاريخ والحضارة والأجداد التي تمثل له أصوله النقية التي تمتد من الأب إلى الأبن والأحفاد، ومن جانب آخر فإن السياسة التي تميز الرجل الحديدي هي التطفل والعيش على أذى الآخرين وعلى حساب وجودهم وغياب جهودهم التي هي السبب في انتمائهم الاجتماعي الاصيل.

الصياد: (يمسك مجدافاً خشبياً) تعبت من الغوص. من الجفاف. من قلة الأمطار من الموت في البحر.. تخرج فيغيب من بعض الفرسان ويسقط بعض الرجال يا رب العالمين ترزق من تشاء بغير حساب، فاجعلنا من عبادك ذوي الحظ العظيم، وفجر في أرضنا الخير العظيم.

(يضرب بالمجداف فينفجر ماء أسود على الرمال أشبه بنافورة ماء أسود).

الصياد: ما هذا.. ما هذا؟[١].

والمسألة واضحة في ما يحيط بالعربي من خيرات كثيرة؛ إذ جعل الله سبحانه وتعالى معظم الخيرات في الأرض العربية. وأهمها النفط. الذي يهتم الرجل الحديدي بالغ الاهتمام به لأنه المصدر الأهم في العالم. ولأن العربي لا يعرف كيفية استخدام النفط ولأن الغربي يملك كل الإمكانيات التي

---

(١) المسرحية. مصدر سابق, ص٢.

يمكن أن يستفيد من الثروات النفطية فإنه يسعى بكل جهوده إلى السيطرة عليه من خلال جعل العربي متخلف وغير منتج ويعيش على إنتاج الغرب وتعطيل العقول العربية من خلال جلب حكام فاسدين ومساعدتهم على الفساد والنهب والقسوة مع الشعوب ومصادرة حرياتهم وبذلك يصل الغربي إلى مبتغاه من سيطرته على مصادر الطاقة بمعونة الحكام العرب الذين يخدمون الغرب بكل الطرق، لهذا يبقى العربي ضعيفاً أمام الرجل الحديدي؛ لأنه غير مسنود من الحكومات ولا من سياستها التي تقتل أحلامه. وبعد خروج النافورة التي تضخ النفط الأسود يستغل الرجل الحديدي الفرصة.

الصياد: ما هذا؟.. ما هذا؟

الرجل الحديدي: (يلقي بالكشافات (اسبوت) من أعلى يفرح على النافورة السوداء) هذا الماء الأسود.. لقد أصبحت من الأثرياء أصبحت من الأثرياء. يا صديقي. سأبيعه لك، سأصنعه لكم. سأعطيك مالاً كثيراً كثيراً.. مالاً وفيراً.

الصياد: الحمد لله... الحمد لله. (رقصة قصيرة تعبيرية تعبر عن الفرح في دقيقتين لتغير الديكور).. (يرتفع الكرسي الحديدي عشرة أمتار)[١].

العربي يفرح ويرقص وهو لا يعرف ما يخفي الرجل الحديدي له، سيغريه بالمال وسوف يرتاح من عناء الغوص والعمل لأنه يعيش على أرض مليئة بالثروات ولاسيما النفط ودون شك النفط هو الذي يجعل الرجل

---

(١) المسرحية, مصدر سابق, ص٢ .

الحديدي يصادق الرجل العربي. وهي صداقة طمع. وصداقة تقوم على المنفعة وسرقة خيرات العربي، ويبدو أن التحريض في هذا النص يكاد يكون غائباً، إلّا إن ذلك غير صحيح لأن العربي في النهاية يريد الحفاظ على كل ما له من تاريخ وحاضر، لذلك جاء التحريض ذاتياً من خلال مواقف العربي ضد الرجل الحديدي رغم كل محاولاته بغسل دماغ الرجل العربي، فكان المحرض هو التاريخ الذي يملكه العربي والتراث والقيم والمعتقدات، هي المحرض للعربي، لأنها جعلته يتمسك بها ولا يتخلى عنها، فكان الرجل الأجنبي أو الحديدي يمثل قوى التسلط العالمي، بما يملك من إمكانيات التسلط والتأثير على العربي البسيط ابن البحر.

لقد أخذت القاعدة التي يصعد بها الرجل الحديدي تكبر إلى مستوى (١٢) متراً والعربي (٣ أمتار) فالرجل الحديدي كبر بسبب أموال العربي وثرواته وطريقة استغلاله وبدون ذلك لم ولن يستطع التوسع والامتداد أكثر. وارتفع العربي إلى (٣) أمتار. ومهما يرتفع العربي نجد أن الحديدي يرتفع أضعافاً عنه، وهذه هي الصورة المحرضة الأخرى التي يرسمها المؤلف للقارئ العربي. فلا بد من الانتفاض على هذا الوضع. ولابد من أن يرتقي أبن الحضارة والتاريخ على الرجل الحديدي الذي لا يملك شيئاً سوى حاضره فهو بلا ماضٍ ومقطوع من الجذور، لهذا فهو مراوغ وكذاب. ولذلك فإن المؤلف يريد إيصال فكرة من خلال شخصية العربي، بأنه ذو ماضٍ وحاضر ومستقبل بخلاف الرجل الأجنبي، فيؤكد المؤلف من خلال حوارات

الرجل العربي وتكرارها على هذه الحقيقة، ليقوم بالتحريض للقارئ من خلال منحه هذه الصورة. بأنك ابن حضارة فانهض بتاريخك وماضيك وحاضرك ومستقبلك فمن يملك الحضارة لابد من أن يكون شأنه عاليا وليس أسفلاً.

الصياد: هذه أرضي أنا وأبي مات هنا، وأبي قال لنا مزقوا أعداءنا..

الرجل الحديدي: هه. ماذا تقول.. لا يا صديقي لا تقل هذا الكلام، قل أي قال لنا صالحوا اعداءنا.. لماذا تمزق العدو؟.. أخذت كلمة التمزيق من القاموس.

الصياد: لكن العدو يقتلني ويقتل أولادي ويعتدي على أرضي وعرضي.

الرجل الحديدي: ياه وأنت تفعل الشيء نفسه تقتل وتعتدي.

الصياد: نحن لا نقتل الأطفال والنساء والعجائز ولا نهدم المنازل ولا نحرق الأشياء.

الرجل الحديدي: (يضحك) يا رجل انتبه نحن الآن ثقافتنا واحدة. نحن في زمن العولمة والقرية الكونية والثقافة الواحدة.

الصياد: إذن سأقول شعراً آخر يعجبك.

الرجل الحديدي: قل شعراً جميلاً(١).

---

(١) المسرحية, مصدر سابق, ص٢.

وتستمر محاولات الحديدي الذي يحاول أن يغير تركيبة الرجل العربي من خلال تخليه عن الكثير من الأشياء التي تميز شخصية العربي وتمنحه تاريخه وحاضره من خلال البهرجة الموجودة والتي قام بصنعها الأجنبي الذي يمثله الرجل الحديدي ويمثل سياسته الإقصائية للإنسان وتحويله إلى آلة فقط وهذه الآلة تنفذ ما يطلبه منه الغربي الذي، جهد نفسه في اقناع العربي أنه على خطأ وأراد أن يوهمه أن الأعداء طيبون والقتل ليس لغة عصرية، في الوقت الذي يصنع فيه الرجل الحديدي كل آلات الدمار والقتل وتسليح الجماعات المتطرفة والقتل على الهوية أو العرق أو المذهب، ويحاول أن تكون صورته جميلة ويخفي خلفها الدمار الذي ألحقه بالإنسانية من خلال صناعة الاسلحة المتطور الفتاكة.

الصياد: السيف أصدق أنباء من الكتب

الرجل الحديدي: السيف (بغضب) أي سيف، كلمة سيف تعني أنك قاتل.. إرهابي.. مجرم

الصياد: إنه شعر القدماء

الرجل الحديدي: القدماء لا يعرفون التلفزيون والإذاعة والأنترنيت.

الصياد: سأقول شيئاً آخر.. لعله من تاريخنا المجيد.

الرجل الحديدي: قل يا صديقي(١).

---

(١) المسرحية. مصدر سابق, ص٣.

الصياد: اخي جاوز الظالمون المدى.

يأخذ الرجل الحديدي عهداً على نفسه أن ينشر سياسة القوى الاستعمارية بأي شكل من أشكال الاستعمار. ومهما كلف الأمر من الجهد، ويستمر بنشر التجهيل وتغييب الرجل العربي وشخصيته الوطنية من خلال الإيهام بالمال والثروة. والذي يوفر له أيضاً من قضايا لهو ولعب في البرامج التلفزيونية والانترنيت والصناعات التي تزيد من السلطة السياسية الفاسدة للرجل الحديدي على حساب أي شخصية أخرى أو مجتمع آخر.

ولابد من أن الرجل العربي مؤمن بتاريخه وما يمثله هذا التاريخ عند العالم، تاريخ الأجداد المليء بالقضايا الإنسانية التي علمت العالم الكتابة والزراعة والصناعة منذ القدم ويؤمن أن الله سبحانه وتعالى لن يتخلى عن عباده الصالحين لذلك يواجه العربي الرجل الحديدي بكل هذا، فينهار الرجل الحديدي المتعجرف.

الرجل الحديدي: (يضحك) لا يوجد أقوى مني، لا يوجد أنا سيد الأرض.. من الأقوى مني تكلم من؟

الصياد: الله، الله الأقوى، منك ومني ومن كل البشر (يهتز الكرسي الحديدي فينهار الرجل الحديدي ويسقط)(١).

مهما يكن فإن الله سبحانه هو الأقوى الدائم، ومهما كانت سياسة

---

(١) المسرحية, مصدر سابق, ص٣ .

الفاسدين تجاه الإنسان وتدبيره فإن عناصر التحريض المستمدة من الذات ومن العقيدة والمبادئ السليمة كفيلة بمقاومة السياسة وتغيير الواقع نحو الأحسن.

الفصل الرابع
عرض النتائج ومناقشتها

أولاً : النتائج

ثانياً : الاستنتاجات

ثالثاً : التوصيات

رابعاً : المقترحات

الفصل الرابع
عرض النتائج ومناقشتها

النتائج

١. اعتبار النص المسرحي وسيط تحريضي سياسي من قبل الكتاب العرب لأهميته وقوته على التحريض (كبرياء التفاهة).
٢. التحريض بشكل صريح هو صفة من صفات النص المسرحي عند السيد حافظ وأحياناً يأتي التحريض مبطناً من خلال توظيف حكاية أو مثل أو حكمة (حكاية الفلاح عبد المطيع).
٣. استعان السيد حافظ بشخصيات من التراث (أبي ذر الغفاري) للتعبير عن الواقع السياسي المتردي وفضح السياسات الحاكمة.
٤. السياسة والتحريض عند السيد حافظ جعلت منه باحثاً عن أسلوب جديد في بناء النص لذلك كان من أوائل التجريبيين (كبرياء التفاهة) .
٥. جاء التحريض السياسي عند السيد حافظ بلغة بسيطة وقريبة من الناس البسطاء وأحياناً بلغة شعرية (معزوفة للعدل الغائب) .
٦. إنَّ تأثير الكُتَّاب العرب بالمسرح الملحمي أعطاهم المجال التعبيري في النص المسرحي من خلال أسلوب الملحمية وتقنياتها. (معزوفة العدل الغائب، الديمقراطية الجديدة).
٧. الديكتاتوريات العربية واتساع القهر السياسي أدى الى منح الكتاب

موضوعات مختلفة كانت اساس النص المسرحي التحريضي.

٨. حاولت السلطة السياسية محاربة المسرح والنص السياسي بالذات بشتى الوسائل إلّا أن الكاتب العربي استعان بالتراث للتعبير عن الواقع للتخلص من الرقيب (ظهور واختفاء أبي ذر) وإن عدم وقوف النقد إلى جانب النص المسرحي السياسي والتجريبي مثّلَ مشكلة أمام الكُتَّاب العرب ولاسيما السيد حافظ.

٩. جرأة الكاتب السيد حافظ جعلته يناقش قضايا سياسية خطيرة وينتقد السلطة بشكل مباشر أحيانا ولاسيما في مسرحية (اللامعنى في بلاد التفاهة، حكاية عبد المطيع) .

١٠. امتد تناول القضايا السياسية والتحريضية في النص العربي إلى تناول قضايا الإنسان في كل مكان من العالم لاشتراك المضطهدين بالقضايا نفسها (الديمقراطية الجديدة، معزوفة للعدل الغائب).

١١. قد يتعرض الكاتب السياسي التحريضي إلى المساءلة من قبل السلطة ولكن انتماءه للوطن والإنسان يشد من عزمه ومواجهة مساءلة السلطة (معزوفة العدل الغائب).

١٢. المطالبة بحرية الإنسان وضمان عيشه وتحقيق طموحاته تعد هدفاً أساسياً من أهداف النصوص السياسية للكاتب العربي ولاسيما السيد حافظ كما في (ظهور واختفاء أبي ذر، حكاية الفلاح عبد المطيع، معزوفة العدل الغائب).

١٣. كاتب النصوص السياسية التحريضية يمتلك موقفاً سياسياً يدافع عنه من خلال التعبير عن الإنسان والوطن المستباح. (الديمقراطية الجديدة، معزوفة للعدل الغائب).

١٤. قد يوجد الكاتب شخصية من شخصيات نصوصه تمثله وتحمل أفكاره وهي تعني إطلاق صوته الخاص من خلال هذه الشخصية (الخطاط في معزوفة للعدل الغائب، عبد المطيع في حكاية الفلاح عبد المطيع).

الاستنتاجات

١. تلازم السياسة مع الفكر الانساني منذ بداياته منحها البعد المفاهيمي والفلسفي.

٢. تنوع السياسات كالتي تعتمد الايديولوجيا الواحدة والتي تعتمد التعددية نابع من وعي الطبقة السياسية بحاجة الشعب.

٣. التحريض السياسي ناتج عن رد فعل شعبي/ جماهيري بتحريض التيار المضاد أي المثقف السياسي المعارض.

٤. الديكتاتوريات السلطوية عند الرومان ومابعدها أدت بالكتاب الى القيام بالتحريض البطيء خوفاً من ملاحقة السلطة لهم.

٥. السلطة السياسية لدى الاغريق هي سلطة دينية لذلك جاء النص الاغريقي لاسيما عند اسيخيليوس ديوريرس بطابع ديني .

٦. تنوع الحياة السياسية في عصر النهضة بسبب التقلبات السياسية

المختلفة .

٧. التزام المسرح السياسي التحريضي المتخصص لبعض كتاب المسرح العالمي أمثال (بريخت وكتاب آخرين).

٨. عدد غير قليل من الكتاب العرب امتازوا بالكتابة للمسرح التحريضي ومنهم (سعد الله ونوس، توفيق الحكيم، السيد حافظ) وآخرون .

٩. السيد حافظ من أهم التجريبين العرب في كتابة النص السياسي .

١٠. التراث معين جيد للكاتب العربي يستمد منه موضوعات سياسية وتحريضية .

١١. تأثير مسرح بريخت بشكل مباشر في المسرح العربي السياسي.

١٢. حاول الكاتب العربي الإطاحة بقداسة السلطة السياسية من خلال الإدانة بالوثائق والصور والأفكار .

١٣. امتلك السيد حافظ مسرحاً خاصاً بمميزات وضعها له فاتسم مسرحه بالطابع السياسي الذي أصبح هوية له .

١٤. وعي النقد للسياسة والدين والمجتمع بالقوة نفسها من قبل السيد حافظ والتحريض على تعديل توجهاتها .

١٥. وعى السيد حافظ أهمية المسرح السياسي في تحويل الوعي الجماهيري من خلال النص المسرحي .

١٦. توهج نصوص السيد حافظ بالروح الثورية من خلال شخصيات اجتماعية وتراثية.

التوصيات

توصي الباحثة بما يأتي:

١. الاهتمام ب بضرورة اطلاع طلبة الدراسات الأولية على طبيعة المسرح السياسي ونصوصه .

٢. إقامة مهرجان مسرحي طلابي يتناول نصوصاً سياسية عربية لكُتَّاب عرب بضمنهم السيد حافظ .

٣. حث الطلبة في الدراسات الأولية على كتابة بحوث حول انواع المسرح السياسي التحريضي مثل:

أ. مسرح سيكاتور السياسي.

ب. المسرح التسجيلي.

ج. سمع الشارع.

المقترحات

تقترح الباحثة ما يلي :

١. دراسة : الأبعاد السياسية في نصوص الفريد فرج .

٢. التحريض في مسرح خيال الظل .

٣. دراسة : الواقع السياسي العراقي بعد ٢٠٠٣ وتمثلاته في نصوص عروض المسرح العراقي .

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر باللغة العربية

المعاجم والقواميس

١. إبراهيم مصطفى: المعجم الوسيط ج١ (القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٦٠).
٢. ابن منظور: لسان العرب، ج١، (دار إحياء التراث العربي: بيروت، ١٩٩٦).
٣. جبران، مسعود: رائد الطلاب، (بيروت: دار العلم للملايين، د. ت).
٤. جميل، صليبا: المعجم الفلسفي، ج١، (بيروت: دار الكاتب اللبناني، ١٩٧٣).
٥. حنان قصاب وماري الياس: المعجم المسرحي، ط١ (لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧).
٦. خياط، البستاني: معجم المصطلحات العلمية والفنية، (بيروت: دار لسان العرب، د.ت).
٧. شهاب الدين احمد بن محمد بن محمد بن ابي الربيع: سلوك المالك في تدبير الممالك ط١، (دار العاذرية للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠١٠).
٨. الشيرازي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، ج٢، د.ت.
٩. علي محمد هادي الربيعي: محمد مهدي البصير رائد المسرح التحريضي في العراق، (بابل: مطبعة الصادق، اصدارات مركز وثائق ودراسات الحلة، ٢٠٠٧).
١٠. قحطان احمد سليمان الحمداني: الاساس في العلوم السياسية (عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤).
١١. مجموعة من اساتذة الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة القاهرة، (القاهرة: مبادئ العلوم السياسية القاهرة، ١٩٩٢).
١٢. مجموعة من الباحثين: الموسوعة العربية الميسرة، (القاهرة: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٥٩).
١٣. المنجد في اللغة والادب والعلوم (بيروت: المطبعة الكاثوليكية ١٩٥٦).
١٤. النووجي، احمد خورشيد، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠).

الكتب

١. إبراهيم السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ط١ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠).

٢. إبراهيم بوخالفه : الخطاط العالم، ط١ (مصر: دار رؤيا ، ٢٠١٨).
٣. إبراهيم سكر: الدراما الرومانية، المكتبة الثقافية ، العدد (٢٣٤) (مصر: الهيئة العربية العامة للتأليف و النشر، ١٩٧٠).
٤. أبو الحسن عبدالحميد سلام : حيرة النص المسرحي بين الترجمة والإعداد و التأليف، ط٢ ، (مصر: مركز الاسكندرية للكتاب ،١٩٩٣) .
٥. أحمد العشري : المسرح السياسي، ط١ (مصر : الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩) .
٦. أحمد عثمان : الشعر الأغريقي (تراث إنسانياً وعالمياً) سلسلة عالم المعرفة، العدد (٧٧) (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ١٩٨٤).
٧. الارديس نيكول: المسرحية العالمية ج٢ تر : محمود حامد شوكت ، (مصر : مطبعة المعرفة ، د. ت).
٨. الارديس نيكول : المسرحية في الأدب الانكليزي ، تر : يوسف عبدالمسيح ثروت ، (بغداد : دار الرشيد للنشر ١٩٨٠).
٩. ألان باديو : موجز ميتا بولتك السياسة . تر: حسين عجة ،ط١ (بغداد :دار سطور ٢٠١٩).
١٠. امام عبد الفتاح امام : الاخلاق و السياسة ، ط١ (مصر: المجلس الاعلى للثقافة . ٢٠٠١).
١١. ايريكا فيشير ليشته : من مسرح المثاقفة الى تناسب ثقافات الفرجه، تر: خالد امين، ط١ (المغرب : المركز الدولي لدراسات الفرجة .٢٠١٦).
١٢. بريان باري : الثقافة و المساواة (نقد مساواتي للتعددية الثقافية) تر : كمال المصري، عالم المعرفة، العدد (٣٨٢) ، (الكويت : المجلة الوطني للثقافة و الفنون و الادب) ، ٢٠١١.
١٣. بيداء محي الدين الدوسكي: سردية النص المسرحي العربي، ط١ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٦).
١٤. جان توشار : تاريخ الافكار السياسية، من اليونان الى العصر الوسيط، تر: د. ناجي الدراوشة ط١ ، (دمشق : دار التكوين ، ٢٠١٠).
١٥. جبران إبراهيم جبر: مشكلة الحوار في المسرحية العربية الحديثة المعرفة، العدد (٦٤) (دمشق : وزارة الثقافة)، ٢٠١٤ .
١٦. جودة عبدالنبي جودة السيدة، المسرح السياسي المعاصر في مصر، ط١ (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٥).
١٧. جورج تومسن: اسخيلوس واثينا (دراسة في الاصول الاجتماعية للدراما) تر : د.صالح جواد كاظم ، ط١ (بغداد : وزارة الاعلام ،١٩٧٥).
١٨. جيلين نورتون، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، تر: مجموعة من

المترجمين، ط١، المجلد (٣) عصر النهضة بمصر: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥.
١٩. حبران مسعود: معجم الرائد، ط١، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٤).
٢٠. حمدي عابدين: حوار مع السيد حافظ، جريدة الشرق الاوسط، موقع الكاتب السيد حافظ (انترنيت).
٢١. حنه ارنادت: في العنف، تر: إبراهيم العريس، ط٢ (بيروت: دار الساقي : ٢٠١٥).
٢٢. حوريه محمد حمو: حركة النقد المسرحي في سوريا (١٩٦٧- ١٩٨٨)، ط١ (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٨).
٢٣. رند علي حسين السبتي: تاريخ المسرح في الحضارات القديمة، ط١ (عمان: الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦).
٢٤. روبرت ل. كورد و مايكل، روسكين: مقدمة في العلوم السياسة، تر: محمد صفوت حسن، ط١ (مصر: دار الفجر للنشر و التوزيع ، ٢٠١٥).
٢٥. زروق احمد: دور السيد حافظ في المسرح الطليعي و المسرح السياسي، (الحوار المتمدن)، ٢٠٠٤.
٢٦. سامي عبدالحميد تجربتي في المسرح، ط١ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠٦).
٢٧. سامي عبدالحميد: فن التمثيل نظريات وتقنيات جديده لمسرح جديد، ط١(بيروت: دار ومكتبة البصائر، ٢٠١١).
٢٨. سرمد السرمدي ، سبكاتور و المسرح السياسي ، الحوار المتحدث (انترنيت)
٢٩. سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر. سلسلة عالم المعرفة ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٧٩).
٣٠. سعد الله ونوس، بيانات المسرح عربي جديد ط١ (بيروت: دار الفكر الجديد ١٩٨٨،).
٣١. سعيد فرحان: اجرأ حديث في اول حوار مع الكاتب و المخرج العربي السيد حافظ، (موقع الكاتب السيد حافظ) .
٣٢. سفيان الخضري ، بريخت و مسرح تغير الواقع . (انترنيت)
٣٣. السيد حافظ : صراع الالوان (مجموعة مسرحيات قصيرة جداً جداً) ط١ الاسكندرية : مؤسسة حورس للنشر و التوزيع ، ٢٠١٧).
٣٤. السيد حافظ: مهاجر الى الغد (خمسون عاماً من التجريب) موقع الكاتب (السيد حافظ).
٣٥. السيد حافظ بوابة الميناء و مسرحيات اخرى ، ط١ (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٨) .

٣٦. السيد حافظ: ظهور بوابة الميناء ومسرحيات اخرى، نص ابي ذر الغفاري، ط١ (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨).
٣٧. السيد حافظ: كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى، موقع الكاتب.
٣٨. صبحه احمد، المسرح السياسي عند (سعدالله نوس) ط١ (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ٢٠٠٢).
٣٩. عامر صباح المرزوق : تحولات البنية الدرامية في مسرح يوسف العاني (في ضوء المتغيرات الثقافية) ط١ (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٥).
٤٠. عامر صباح المرزوك : تاريخ و ادب المسرح العالمي ، ط١(عمان : دار الرضوان ، ٢٠١٣).
٤١. عبد العزيز حمودة، المسرح السياسي، ط١ (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧١).
٤٢. عبدالله ابو هيف : المسرح العربي المعاصر (قضايا و رؤى و تجارب) ط١ (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٢) .
٤٣. عبدالناصر حسو، المسرح السياسي في الوطن العربي، ٦ مايو ٢٠١٨، صحيفة اخبار الجزائر (انترنيت).
٤٤. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، ط٢ سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٤٨) . الكويت المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،١٩٩٩.
٤٥. عمر سعادة : الخطاب المسرحي، ط١ (الاردن: دار امجد للنشر والتوزيع ، ٢٠١٥).
٤٦. عواد علي: الحضور المرئي (المسرح من التحريم الى ما بعد (الحداثة) ط١ (سورية: دار المدى للثقافة و النشر ، ٢٠٠٨).
٤٧. فاروق عبد القادر، رؤى الواقع. وهموم الثورة المعاصرة (دراسات في المسرح العربي المعاصر) ط٢ (مصر: العلوم للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥).
٤٨. فرحان بلبل : مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم ط١ (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠١) .
٤٩. لوسيس فارجاس: المرشد الى فن المسرح (الدراما) تر: احمد سلامة محمد ، ط١ (بغداد : دار الشـؤون الثقافية العامة ، د. ت).
٥٠. ليوشتر اوس و جوزيف محروس بتاريخ الفلسفة السياسية ، ج٢ ،تر : محمود و سيد احمد ، ط١ (مصر : المجلس الاعلى للثقافة ، ٢٠٠٥).
٥١. ما زلي الماحي: الوعي الفلسفي السياسي في مسرح السيد حافظ، (موقع الكاتب السيد حافظ).
٥٢. ماجد الشيخ: حوار مع الكاتب السيد حافظ عن مسرح الطفل . موقع الكاتب السيد حافظ (انترنيت) .

٥٣. ماري الياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي ط١ (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٧).
٥٤. ماري الياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (بيروت: دار النشر مكتبة لبنان ناشرون.
٥٥. مصطفى عبدالغني: المسرح المصري في السبعينات (تجربة السيد حافظ) موقع الكاتب السيد حافظ (الانترنيت)
٥٦. مفتاح مخلوف: اعمال السيد حافظ المسرحية (من الفهم و التفسير الى صناعة الوعي) ط١ (القاهرة : دار الطباعة الحرة للطباعة والنشر، ٢٠٢٠) .
٥٧. مهند إبراهيم العميدي: ثنائية الحقيقة والوهم في المسرح، ط١ (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح ،٢٠١٥).
٥٨. نادية فضمي : تحليل دارما توجي لمسرحية (الغجرية و السنكوح) ، (موقع الكاتب السيد حافظ انترنيت.
٥٩. نجاة صادق الجشعمي : التشظي و تداخل الاجناس الادبية في الرواية العربية (السيد حافظ انموذجاً) ج١ ، ط١ (مصر : دار حورس للنشر و التوزيع ، ٢٠١٧).
٦٠. نجاة صادق الجشعمي: المسرح التجريبي بين المراوغة واضطراب المعرفة، ط١ (مصر: دار رؤيا ، ٢٠١٨).
٦١. نصريه يعقوبي: مسرحية اشاعة تجربه البحث عن الحقيقة في المسرح السيد حافظ (موقع الكاتب السيد حافظ).
٦٢. نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، ط١(مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥).
٦٣. نور سعيد الخزاعي: انساق التعبير الجسدي (العنف في المسرح) ط١ (عمان : دار امجد للنشر و التوزيع ، ٢٠١٩).
٦٤. نور سعيد: انساق التعبير الجسدي للعنف في المسرح ، ط١(عمان : دار امجد للنشر و التوزيع ، ٢٠٢٠).
٦٥. والتر كاوفمان : التراجيديا و الفلسفة ، تر : كامل يوسف حسين ، ط١ (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات و النشر ١٩٩٣) .
٦٦. وضاء قحطان حميد، المفهوم السياسي في النص المسرحي، ط١ (دمشق: دار الفنون والآداب ، ٢٠١٩).
٦٧. ياسين النصير : بقعة ضوء ، بقعة ظل ، ط١ (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩).
٦٨. يحيى البشتاوي ، المضامين الفكرية و الجمالية في المسرح السياســي، ط١ (الاردن: دار الكنــدي ،٢٠٠٤).

٦٩. يوسف رشيد : الانشاد المسرحي وعناصره ، ط١ (بغداد منشورات بغداد عاصمة الثقافة ٢٠١٢).
٧٠. يوسف رشيد: الأنشاد المسرحي و عناصره ، ط١(بـغداد: وزارة الثقافة، بغداد عاصمة الثـقافــة، ٢٠١٣).
٧١. يوسف رشيد: البطل المسرحي (سؤال المبنى و المعنى في الفن) ط١ (بغداد : مطبعة السـيماء ، ٢٠١٥).
٧٢. ....، المسرح السياسي العربي (الرسالة والتقنيات) موضوع منشور في جريدة الجمهورية الجزائرية في ٢٠١٣/١/٢٣، (انترنيت).

الرسائل والأطاريح

١. شيماء شيتور، الاتجاه السياسي في المسرح العربي (مسرحية الملك هو الملك) رسالة ماجستير مقدم الى كلية الآداب، لغة عربية، جامعة محمد بوصفيان، الجزائر، ٢٠١٤- ٢٠١٥.

المسرحيات

١. سميره او بلهي : نقد مسرحي (مسرحية ملك الزبالة)، (موقع الكاتب السيد حافظ انترنيت)
٢. السيد حافظ (حكاية الفلاح عبد المطيع) موقع الكاتب.
٣. السيد حافظ ، نص (معزوفة للعدل .. الغائب) موقع الكاتب السيد حافظ.
٤. السيد حافظ: مسرحية (الديمقراطية الجديدة) موقع الكاتب.

المجلات والدوريات

١. إبراهيم الحسني : ايام الشارقة المسرحية (دراسة الاحوال المسرح في الامارات مجلة المسرح ، العدد (ابريل ، مايو) مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٢.
٢. احسن مكيلاني ، المسرح العربي و السياسة، مجلة الفرجة (موقع دراسات الفرجة العربية) (انترنيت)
٣. احمد شرجي : المسرح و التحولات الاجتماعية في العراق . مجلة شانو ، العدد (١٨) . كردستان : فرقة مسرح سالاره، ٢٠١٠.

٤. سميرة اوبلهيمي : التمرد و التلقائية في مسرح السيد حافظ ، مجلة الشراع العدد (٢٤٢) ، بيروت ، لبنان ٣/ نوفمبر / ١٩٨٦.
٥. شفاء العمري : التجريب المسرحي في الالفية الثالثة – مجلة دجلة – العدد (٢٢) . بغداد: وزارة الثقافة ٢٠٠٦.
٦. عبد الناصر حسو، المسرح السياسي في الوطن العربي، مايو ٢٠١٨، صحيفة الضياء، العدد (انترنيت).
٧. عبدالرحمن بن زيدان: مسرحية ابو ذر الغفاري (تجربة البناء الديمقراطي بين الاستحالة و الامكان) مقال منشور في موقع الكاتب سيد حافظ .
٨. عصام الحجازي ، المسرح السياسي بين المؤثرات الغربية و الهوية العربية . المجلة الثقافية ، العدد (٣٨٦) الخميس ١١/٢٢ المملكة العربية السعودية ٢٠١٢. .
٩. عقيل مهدي يوسف : السيد حافظ و تشكيل النص المسرحي ، جريدة مسرحنا ، العدد (٥٤٥) ، مصر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، فبراير ٢٠١٨ ، (موقع الكاتب) .
١٠. فؤاد دواره ، مسرح المقهورين (رؤية جديدة تهدم نظرية ارسطو من اساسها ، الكويت) المجلة العربي العدد (٢٧٢) تموز ١٩٨٠.
١١. محمد أيت لعميم: المسرح جنتي (تقديس المسرح شعف البروفة و اطاحة بالنصوص الكبرى) مجلة خشبة ، العدد (٢) .م س.
١٢. مخلوف بوكروح: التواصل في مسرح عبدالقادر علوله ، مجلة المسرح ، العدد (٢١٢ – ٢٢٤) من اغسطس ٢٠٠٦ الى اغسطس ٢٠٠٧، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٧) .
١٣. مشري العاني : من المسرح العراقي (محي الدين زنكنه ، مجلة المسرح . العددان (١٤٨,١٤٩) مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مارس و ابريل ٢٠٠١.
١٤. هيثم عبدالرزاق : المسرح ، المواطن، الدولة ، مجلة مسرحنا . العدد (٢) بغداد : المركز العراقي للمسرح ، اذار ، ٢٠١٦.
١٥. وليد رمضان ، المسرح السياسي ، المجلة العربية ، مجله شهرية العدد (٥٢٧) السعودية دار المجلة العربية للنشر و الترجمة ، اغسطس (٢٠٢٠) (انترنيت)
١٦. ياسر البراك : الدراما تورنج في المسرح (قاسم محمد انموذجاً) مجلة الخشبة العدد (٣،٤) بغداد : مركز روابط للثقافة و الفنون ، ٢٠١٥.
١٧. يحيى الجمل: الحرية في المذاهب السياسية، مجلة عالم الفكر، العدد (يناير، فبراير، مارس) (الكويت : وزارة الارشاد و الانباء ، ١٩٧١) .
١٨. يوسف رشيد، وظيفة التحريض رين سلطة المسرح ومسرح السلطة. بحث

منشور في مجلة الاكاديمي الصادرة من جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ انترنيت.

اللقاءات

١. لقاء مع الكاتب السيد حافظ يوم ١٩ / ٣/ ٢٠٢٠ ، (عبر الانترنيت)
٢. محاورة مع السيد حافظ اجرتها الباحثة يوم ١٨/اذار /٢٠٢٠.
٣. محاورة مع الكاتب السيد حافظ اجرتها الباحثة عبر الانترنيت يوم ٢٠/٣/٢٠٢٠
٤. مقابله اجرتها الباحثة مع السيد حافظ (عبر الانترنيت) يوم ١٩/٣/٢٠٢٠ .
٥. محاورة مع الكاتب المسرحي السيد حافظ ١٩/٣/٢٠٢٠ غبر الانترنيت .

الفهرس